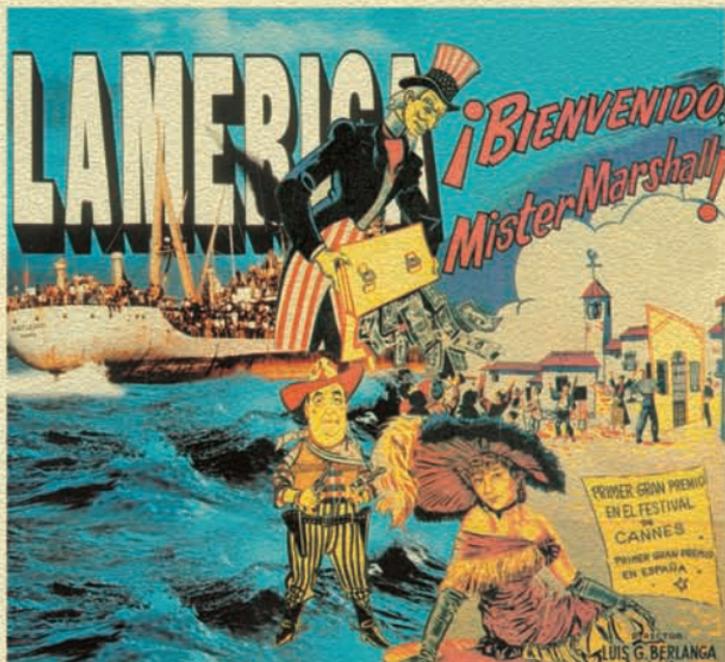


La historia a través del cine

Europa del Este y la caída del muro El franquismo

Santiago de Pablo (editor) • Sergio Alegre • Víctor Manuel Amado Castro •
Valeria Camporesi • J.M. Caparrós Lera • Ángel Luis Hueso • José María
Ortiz de Orruño • Kepa Sojo • Javier Ugarte



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARABAKO CAMPUSEKO ERREKTOREORDETZA
VICERRECTORADO DEL CAMPUS DE ALAVA

Unibertsitate Hedakuntza
Extensión Universitaria

Diputación
Foral de Alava

Departamento de Cultura



Arabako
Foru Aldundia

Kultura Saila

La historia a través del cine

Europa del Este y la caída del muro

El franquismo

La historia a través del cine

Europa del Este y la caída del muro
El franquismo

Santiago de Pablo (editor)

*Sergio Alegre • Víctor Manuel Amado Castro
Valeria Camporesi • J.M. Caparrós Lera
Ángel Luis Hueso • José María Ortiz de Orruño
Kepa Sojo • Javier Ugarte*

emeri ta zabal 2020



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL



La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako haimena aurretik eta idatziz eman.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

- © Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Imagen de portada/Azaleko irudia:
«Bienvenido Mister Marshall». «LAMERICA» Alta Films.
ISBN: 84-8373-262-9
Depósito legal/Lege gordailua: BI-914-00
Fotocomposición/Fotokonposaketa:
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Impresión/Inprimaketa: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

ÍNDICE

Presentación	9
I. Europa del Este y la caída del muro	13
1. Europa del Este: una perspectiva histórica. Víctor Manuel Amado Castro	15
2. <i>Lamerica</i> , una película contra la amnesia histórica. J. M. Caparrós Lera	25
3. <i>Tan lejos, tan cerca</i> . Alemania tras la caída del muro. Ángel Luis Hueso	29
4. <i>Savior</i> , una guerra en el corazón de Europa. Santiago de Pablo	35
5. <i>Idaho Potato. Una historia de Croacia</i> . La historia de un país que dejó de existir. José María Ortiz de Orruño	41
6. Otras películas sobre Europa del Este y la caída del muro	51
II. El franquismo	55
1. La posguerra vista por Luis García Berlanga: <i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i> Kepa Sojo	57
2. <i>Embajadores en el infierno</i> . Sergio Alegre	81

3. <i>Ya son hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos: La caza</i> (C. Saura, 1965) y la memoria cinematográfica de la Guerra Civil durante el franquismo. Valeria Camporesi	97
4. Los orígenes documentales de Imanol Uribe: <i>El proceso de Burgos</i> . Javier Ugarte	109
5. Otras películas sobre el franquismo	123
Los autores	129

PRESENTACIÓN

En octubre de 1998 tuvieron lugar en la Facultad de Filología, Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco en Vitoria-Gasteiz las primeras Jornadas sobre «La historia a través del cine», que abordaron un tema monográfico: Europa del Este y la caída del muro de Berlín. El alto número de estudiantes universitarios participantes en el encuentro —organizado por el Departamento de Historia Contemporánea, con la colaboración del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y del Instituto de Historia Social Valentín de Foronda— demostró el creciente interés por las relaciones entre el cine y la historia en el ámbito universitario. El éxito de estos encuentros nos animó a repetir la fórmula en octubre de 1999, fecha en que se celebraron las II Jornadas «La historia a través del cine», dedicadas en este caso a la etapa de la dictadura franquista.

Tradicionalmente, la mayor parte de la historiografía cinematográfica ha puesto su atención en el enfoque artístico, centrándose en los grandes creadores y las obras maestras que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del cine. En 1947, Siegfried Kracauer dio un giro a la

historia cinematográfica con la publicación de su controvertido libro sobre el cine de la República de Weimar, en el que defendía la existencia de una relación entre las películas alemanas de los años veinte, la llegada de Hitler al poder y el propio «espíritu» de la nación alemana. Hubo que esperar sin embargo hasta los años sesenta para que el historiador francés de la escuela de *Annales* Marc Ferro introdujera el cine en la historiografía académica, como un «contraanálisis de la historia oficial», un revelador de la realidad histórica. A partir de aquí, las relaciones entre el cine y la historia académica se enriquecieron con diversas aportaciones, entre las que cabe destacar las del francés Pierre Sorlin (autor de un interesante estudio sobre el cine y la sociedad de los diferentes países europeos en la posguerra) y las del norteamericano Robert Rosenstone. Este autor es sin duda el más «atrevido» en sus planteamientos, pues para él la realización de una película argumental puede ser una nueva forma de escribir la historia, que no podemos juzgar con los parámetros de la historia escrita a la que estamos habituados desde los inicios de la historiografía. En nuestro país, los pioneros en el estudio de las relaciones entre el cine y la historia fueron precisamente dos de los autores de este libro: Ángel Luis Hueso, catedrático de historia del cine de la Universidad de Santiago de Compostela, y José María Caparrós, profesor titular de historia contemporánea y cine de la Universidad de Barcelona y director del centro de investigaciones Film-Historia.

Es cierto que muchos historiadores tradicionales siguen viendo con prevención la «injerencia» del cine en la historia y que muchas películas de género histórico, al quedarse en una recreación tópica y epidérmica de la historia parecen darles la razón. Pero no cabe duda de que el cine refleja y «construye» la historia, influye sobre la sociedad y crea estereotipos y mentalidades, llegando al gran público mucho más que los libros académicos, por lo

que el historiador no puede ser ajeno a su influencia. Por ejemplo, tanto la situación de Europa del Este, la caída del muro y la guerra de los Balcanes como el franquismo (temas tratados en estas Jornadas) cuentan con películas magníficas que –desde puntos de vista diferentes– acercan al espectador y al estudioso a los grandes problemas de la historia del siglo XX.

El contenido de las primeras Jornadas ya había sido recogido en un pequeño folleto publicado a finales de 1998. Sin embargo, nos ha parecido interesante agrupar ahora ambos temas en este pequeño libro, que recoge, además de una introducción sobre el contexto histórico de Europa del Este, breves comentarios sobre cada una de las cuatro películas que se presentaron en los dos encuentros (*Lamerica, Tan lejos, tan cerca, Idaho Potato. Una historia de Croacia, Savior, El proceso de Burgos, ¡Bienvenido, Mister Marshall!, Embajadores en el infierno* y *La caza*) y una relación de otros filmes que hacen referencia a estas parcelas de la historia.

Por último, quiero agradecer el interés con que los autores han abordado su trabajo y la ayuda de las instituciones que han hecho posible esta publicación: el Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

Santiago de Pablo

I

**EUROPA DEL ESTE
Y LA CAÍDA DEL MURO**

1. EUROPA DEL ESTE: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Víctor Manuel Amado Castro

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

1.1. Un espacio heterogéneo

El objetivo de este breve artículo es ofrecer una visión histórica general de los acontecimientos sucedidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días en el ámbito de lo que conocemos como Europa del Este. Si ya es de por sí aventurado generalizar sobre un periodo tan largo de tiempo, lo es más aún cuándo se trata de una zona tan amplia y tan diversa como es el oriente europeo. Teniendo en cuenta el contexto en el que se escribe este artículo hemos acotado la zona de estudio al espacio geográfico europeo que hoy conforman Polonia, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Rumanía y Bulgaria. Estados como la antigua RDA, hoy parte de la Alemania unida, o la antigua Yugoslavia, especialmente Eslovenia, serán citados a lo largo de este artículo para no perder el contexto general, y teniendo en cuenta que los diferentes autores que conforman este trabajo harán una referencia más explícita de dichas zonas.

Acotado el objeto de estudio, se han de tener en cuenta algunos aspectos importantes. En primer lugar, el desarrollo histórico de esta zona del continente estuvo ligado

la mayor parte de este periodo de tiempo, desde 1945 hasta 1989, a las directrices marcadas desde la URSS.

Un segundo aspecto, y no menos importante aunque más desconocido, es que el ámbito geográfico conocido durante la *Guerra Fría* como Europa del Este, estaba lejos de constituir un todo homogéneo. Tal y como más tarde se vio, las diferencias dentro de la Europa del Este no sólo eran culturales y lingüísticas, sino que respondían también al desigual desarrollo político y económico. Frente a la ortodoxia comunista de la RDA y de Checoslovaquia, estuvo el carácter más reformista y «liberal» de Hungría y Polonia, y en las antípodas de todos éstos, el comunismo nacionalista de Bulgaria y Rumanía.

El último rasgo de importancia hace referencia a la identidad de pertenencia de cada uno de estos países dentro del marco geográfico continental europeo. Mientras que países actuales como Polonia, R. Checa, Eslovaquia, Hungría y Eslovenia han formado parte a lo largo de la historia de *Mittleuropa*, los restantes (Bulgaria, Rumanía, Albania y el resto de la antigua Yugoslavia) han estado históricamente vinculados con la parte sudoriental de continente europeo.

Estos tres aspectos: el contexto general de mayor o menor grado de dependencia como países satélites de la URSS en un mundo de *bloques*, la diversidad de los países que conformaban el antiguo *bloque comunista*, así como sus diferentes ámbitos de relaciones consecuencia de su ubicación/identidad histórico-geográfica en Europa, se han mostrado fundamentales para entender este espacio europeo tras la desaparición de la URSS y el final de la *Guerra Fría*.

1.2. De la *soberanía limitada* al retorno a Europa

Los últimos coletazos de la Segunda Guerra Mundial sentaron las bases de la situación de la Europa postbélica. Tras la batalla de Stalingrado en 1943 la URSS se equiparó en el ámbito militar con los Estados Unidos. Su gran poderío bélico, con un ejército «salvador» apostado a lo largo de la Europa del Este, unido al coste en víctimas en pos de la liberación europea que soportó la Unión Soviética de Stalin, proporcionaron a la URSS una posición de fuerza en las negociaciones de paz posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Así, la ubicación de las tropas soviéticas a lo largo de la Europa Central y Oriental fue clave a la hora de establecer el *nuevo orden europeo* de posguerra. Este *nuevo orden*, ratificado en los congresos de Yalta y Potsdam de 1945, creó dos *áreas de influencia* en el viejo continente. Así, el occidente europeo quedó bajo el *paraguas* norteamericano mientras que, el centro y el Este de Europa lo hacían en torno a la órbita de la URSS.

Durante este casi medio siglo de supervisión soviética de todo aquello que acaecía en su área de influencia, se dieron varias etapas. La primera época, que transcurrió desde 1945 hasta 1953, fue la de la aparición y afianzamiento, como única fuerza política en un régimen de no libertad, de los Partidos Comunistas. Esto fue posible gracias a varios factores: la presencia del ejército rojo, la inanición internacional y el provecho que, con la inestimable ayuda de la Unión Soviética, supieron sacar los partidos comunistas de su actuación en la guerra.

Bajo el principio de la *soberanía limitada*, es decir el control directo por parte de la URSS, se inició el proceso de reconstrucción en la Europa del Este. La victoria por mayoría absoluta de los partidos comunistas en las elecciones celebradas tras el final de la Segunda Guerra

Mundial en los diferentes países del Este, estableció el marco idóneo para la práctica de la teoría socialista. Con la implantación del *partido único* y prohibiendo cualquier tipo de oposición al régimen, se acometieron reformas económicas encaminadas a la *colectivización* de la propiedad agraria y a la *nacionalización* de la industria y el comercio. Este periodo, que coincidió con una etapa de bonanza económica, contribuyó a la consolidación de un espacio comunista en la Europa Central y del Este tutelado por la URSS. Al mismo tiempo, se creaban en este ámbito organismos de carácter económico como el Comité Asistencia Económica Mutua (CAEM) en 1949, o defensivos como el Pacto de Varsovia en 1955.



Se produjeron algunas excepciones como la Yugoslavia de Tito, que fue expulsada del CAEM y rompió relaciones con la URSS en 1948 en su intento de crear una tercera vía del socialismo. La Albania de Hoxa, aban-

derada de la ortodoxia marxista, también fue una excepción, y rompió relaciones con la URSS tras la muerte de Stalin al acusar al nuevo dirigente soviético, Krushev, de *revisionista*.

Un segundo periodo fue el que transcurrió desde la muerte de Stalin en 1953 hasta 1968. Tras la defunción del líder ruso, se celebró el XX Congreso del PCUS dando lugar a la *desestalinización*, que, a grandes rasgos, no consistía en otra cosa que en deshacer toda la labor del anterior dirigente. Durante estos años se dieron también las primeras quiebras del sistema socialista. Se produjeron las primeras protestas por las malas condiciones de vida en países como Hungría y Polonia. En este último, además, se llevaron a cabo protestas de tipo político contra la tutela soviética vía *partido único*. Estas crisis fueron especialmente relevantes en Polonia y Hungría (1956), Rumanía (1964) y Checoslovaquia (1968). Esta última culminó con la ocupación por tropas soviéticas del Pacto de Varsovia, en la primavera de 1968, de la capital, Praga. Se volvía así al principio de *soberanía limitada* «en contra de cualquier revisionismo que pusiera en duda la ortodoxia socialista». Mientras, Yugoslavia seguía siendo la excepción con la creación de la Organización de los No Alienados en 1956 y la Albania de Hoxa, continuaba en su aislamiento.

El último periodo, que transcurrió desde 1968 hasta 1989, coincidió con la llegada al poder de Breznev (1977) y la puesta en marcha, de nuevo, del principio de *soberanía limitada* reformada. Esta nueva situación que se dio en los años setenta, se caracterizó por dos factores. El primero, las crisis económicas de 1973 y de 1979 que tanto afectaron a los países del Este. De otra parte, el inicio, tras la Conferencia de Helsinki en 1975, de la segunda *Guerra Fría*. La década de los setenta fue un periodo de constantes tensiones entre aquellos países cuyo deterioro

político y económico era evidente (Polonia, Checoslovaquia, Hungría) y la Unión Soviética. Tensiones que fueron más evidentes en Polonia, aunque en ningún momento hicieron presagiar el final del sistema comunista como más tarde se pudo comprobar.

Por otra parte, en Yugoslavia y Albania se ponía fin a los regímenes *particularistas*. A mediados de los setenta la crisis económica en Yugoslavia era patente, a lo que se añadió también una agobiante deuda externa. Esta situación, unida a la muerte en 1980 de Tito, hizo que el sistema yugoslavo, muy vinculado a la persona del mariscal, quebrara al final de los ochenta. El funcionamiento autárquico de cada república, junto al fracaso de los *planes de estabilización* (1983, 1985 y 1989) posteriores a la muerte de Tito, no hicieron más que empeorar la situación. En Albania, el régimen de Hoxa se aislaba cada vez más, rompiendo en 1978 relaciones con China. La pobreza en la que estaba sumido este país, propia del tercer mundo, hizo que a la muerte del dirigente albanés en 1985 el modelo comunista se derrumbara.

Así, la década de los ochenta, y especialmente el último lustro de ésta, supuso el fin, en Europa Central y del Este, de un modelo que había sido instaurado en 1945 y que trató de ser la alternativa al capitalismo.

1.3. Revolución y transición en la Europa del Este

El final de los sistemas comunistas en la Europa del Este respondió estructuralmente, al menos, a dos factores. Internamente, el carácter de imposición y la falta de legitimidad democrática que los regímenes comunistas tenían en estos países. La pervivencia de los mismos estuvo siempre vinculada a la presencia del «ejército rojo» y a la tutela, en forma de *soberanía limitada*, de Moscú. A este

factor interno de carácter estructural se unieron, a finales de los ochenta, la renuncia de los partidos comunistas al monopolio de poder político, a su vez, fruto de la situación de penuria política y económica en la que vivían los estados de Europa de Este. En ningún caso fue la sociedad civil el factor de cambio o la causa de la caída de los regímenes comunistas, ya que prácticamente ésta no existía, y si era así, estaba absolutamente desvertebrada. Tan sólo en Polonia, a través de sindicato *Solidaridad* fundado en 1980, unido a la importancia de la Iglesia Católica como aglutinador de la identidad nacional polaca, pudieron responder, en parte, a esta premisa.



La importancia de los factores externos se hace vital en el fin de los sistemas comunistas en la Europa del Este. La llegada al poder en la Unión Soviética de Gorbachov en 1985, significó el fin del principio de *soberanía limitada*, pilar fundamental de la política exterior de la era Breznev. Esto fue entendido por los países del Este como el respeto al principio de soberanía de cada estado. Esta decisión tuvo mucho que ver con la incapacidad de la Unión Soviética para hacer frente a semejante carga que

gravaba, aun más si cabe, su penosa situación económica. De este modo, y en el lapso de tiempo que va desde 1989 a 1990, se celebraron elecciones libres en Polonia, Checoslovaquia, la RDA, Hungría, Rumanía y Bulgaria, en las que los partidos comunistas o herederos de éstos, excepto en los dos últimos países, fueron relegados a la oposición. La presión ejercida por occidente, el aislamiento de los países del Este, y el referente constante de la *democracia occidental* como única garantía de bienestar hicieron el resto. A partir de este momento comenzaron las transiciones hacia sistemas democráticos de corte occidental en la Europa del Este.

Podemos hablar de tres transiciones simultáneas que han tenido y tienen que superar los países del Este. La *política*, cuyo objetivo es legitimar el nuevo sistema mediante la creación, o revisión y actualización de los textos constitucionales de los diferentes estados. Democracia parlamentaria en un sistema presidencialista y multipartidista son los ejes básicos en trono a los que giran los nuevos sistemas. Este proceso ha establecido diferencias entre aquellos países más desarrollados (RDA, Polonia, Hungría y Checoslovaquia), donde los partidos comunistas o herederos perdieron las elecciones y de otra parte, los menos desarrollados (Rumanía, Bulgaria y Albania), donde aquéllos se mantuvieron en el poder.

Al mismo tiempo que se iniciaba la transición política se acometía, en un contexto de recesión mundial, la transición económica. El paso de una economía socialista a una de mercado ha supuesto grandes costes sociales para todos estos países. Así, la división hecha anteriormente para la transiciones políticas se traslada también a la hora de diferenciar aquellos países del Este más o menos desarrollados económicamente, en los que las medidas transitorias hacia una economía de mercado fueron exitosas, o por el contrario, no han cuajado.

La última transición es la internacional. La disolución del CAEM y del Pacto de Varsovia en 1991, la reunificación alemana, la división de Checoslovaquia y por supuesto, la desintegración de la URSS, crearon el marco idóneo para lo que se dio en llamar la *nueva arquitectura europea*. El *retorno a Europa* de estos países se ha concretado en su entrada en organismos como el Consejo de Europa. Es, sin duda, la próxima inserción de países como Hungría, Polonia, Estonia, Eslovenia, Chequia y Chipre a la Unión Europea y posteriormente a la OTAN, lo que les legitimará ante la sociedad internacional como estados plenamente democráticos. Al mismo tiempo, la pertenencia a la Alianza de los países que así lo decidan los ubicará claramente en el ámbito occidental europeo.

2. *LAMERICA*, UNA PELÍCULA CONTRA LA AMNESIA HISTÓRICA

J.M. Caparrós Lera

Universidad de Barcelona

Albania, 1991. Dos empresarios italianos, sin escrúpulos, llegan a Tirana para montar una fábrica de zapatos, con el apoyo de la CEE. Buscan un «hombre de paja», que obtienen a través de un funcionario del nuevo Gobierno, ex comunista, para presidir una empresa que no tendrá más objetivo que cobrar la ayuda comunitaria para la cooperación y desarrollo de los países del Tercer Mundo. Pero el «presidente» de esa compañía fantasma –escogido entre los viejos «héroes» de la resistencia– huirá por el país, perseguido por el más joven de los socios. Toda la acción tiene lugar en vísperas del célebre éxodo albanés a Bari, cuyos míseros emigrantes fueron repatriados por el gobierno italiano.

Auténtica obra maestra del cine contemporáneo, escrita y dirigida por Gianni Amelio –el gran «heredero» del movimiento neorrealista (*Porte aperte*, 1991; *Niños robados*, 1992)– y que ha sido realizada en régimen de coproducción. Ganadora del Félix a la mejor película europea y Premio de la Crítica internacional en la *Mostra* de Venecia'94, *Lamerica* es un film extraordinario, francamente conmovedor sobre una realidad de anteayer, cuya evocación se hace en los mismos escenarios natura-

les de Albania y con sus propios diezmados ciudadanos. Pero todo ello, dentro de un estilo épico que conjuga con enorme brillantez formal el espectáculo tradicional con el documento histórico-intimista. La interpretación y recreación o captación de tipos y ambientes son también impresionantes.

Veamos, si no, lo que dijo su realizador: «He querido subrayar que estaba haciendo cine, utilizando incluso el cinemascopio, porque para mí es muy importante que no se pueda confundir esta película con una especie de documental sobre la situación de Albania. Es curioso que nadie se ha creído que esta película se ha hecho, incluso, reconstruyendo la realidad —el éxodo del barco de miles de albaneses que intentaron llegar a tierra italiana a finales de 1991— que es como se hace el cine».

Por tanto, a Gianni Amelio no le molesta la etiqueta *neorrealista*, «siempre —comentó— que vaya precedida de una visión moral de la realidad». Postura que entronca con el gran pionero del neorrealismo, Roberto Rossellini, y ahora con los seguidores de ese espíritu: Giuseppe Tornatore, Nanni Moretti, Gabrielle Salvatores, Roberto Benigni... De ahí que asimismo manifestara con motivo de la presentación en Madrid de *Lamerica*: «Lo que a mí me interesan son las personas. La historia provoca víctimas que nunca serán resarcidas, porque una cosa es la narración de los grandes acontecimientos y otra la de las personas que los sufren, y que nadie, ni siquiera el cine, les podrá evitar».

Con una narrativa tremendamente sobria y sin concesiones de ningún tipo, el cineasta italiano eleva su relato a la altura de una gran epopeya, no exento de connotaciones ideológicas de verdadera altura intelectual. De ahí lo minoritario que resulta este film, que asimismo posee ya sus detractores políticos. Porque Gianni Amelio no habla tanto de la Albania actual como de la memoria

histórica y de la Italia de Berlusconi. Así, a través del itinerario moral y existencial del joven protagonista, Gino –quien tomará conciencia de sí mismo y de sus raíces en la relación humana con el desdichado y enajenado albanés, Spiro, un viejo emigrante siciliano de finales de la Segunda Guerra Mundial, que sueña con Italia o «Lamerica»–, Amelio ofrece una parábola honesta y sincera, que está íntimamente unida a la contundente crítica sobre los efectos del totalitarismo estalinista o maoísta –en el caso de Albania– y, asimismo, acerca del consumismo capitalista que invade hoy los antiguos países comunistas, aprovechándose del estado miserable de esas nuevas naciones.



Sin embargo, dejemos que sea este maestro del cine de los noventa quien comente su voluntad de expresión: «Quería narrar la grosería del poder, el desprecio de estos hombres hacia quienes están explotando. *Lamerica* es una película sobre Italia. Detallando más: sobre dos Italias; la del pasado, que es la que encontré cuando viajé a Albania en 1991, y la Italia de hoy, que es la Italia de los cuervos depredadores. Creo que lo que falta hoy en Italia, y seguramente en el resto del mundo, es memoria histórica. Al final, la película sobre Albania se ha convertido en una historia sobre la Italia de hace cuarenta años. Vivir en Tirana te daba la idea de haber vuelto a la

Italia de los 50. Comprender el pasado, de donde nacemos, el terreno que nos ha generado. Quería hacer una película sobre la emigración de los años 40. Sobre mi abuelo y mi padre que, con quince años de diferencia el uno del otro, se marcharon a la Argentina. *Lamerica* es una especie de corazón de las tinieblas (...). Yendo a robar a Albania –concluye su discurso Gianni Amelio (vid. la clarificadora entrevista de Diego Muñoz, en *La Vanguardia*, 10-V-1995)–, estos dos aventureros descubren las raíces de su propia pobreza. Mi película es la toma de conciencia de un italiano actual que descubre cómo la riqueza de hoy tiene sus raíces en la pobreza de ayer».

De ahí que el crítico Ángel Fernández-Santos concluyera su reseña con una irrefutable deducción moral: «Todos somos albaneses» (Cfr. «*Lamerica*. Cumbre del cine italiano», en *El País*, 5-VI-1995).

Ficha técnico-artística

Título original: *Lamerica*. Producción: C. G. Group Tiger Cin. Ca (Italia-Francia, 1994). Productores: Mario & Vittorio Cecchi Gori. Director: Gianni Amelio. Argumento y Guión: Gianni Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta. Fotografía: Luca Bigazzi. Música: Franco Piersanti. Decorados: Giuseppe M. Gaudino. Vestuario: Liliana Sotira y Claudia Tenaglia. Montaje: Simona Paggi. Intérpretes: Enrico Lo Verso (Gino), Carmelo di Mazzarelli (Spiro), Michele Placido (Fiore), Piro Milkani (Selini), Elisa Janushi (Prima de Selini), Besim Kurti (Policía). Color. 114 minutos.

3. *TAN LEJOS, TAN CERCA*. ALEMANIA TRAS LA CAÍDA DEL MURO

Ángel Luis Hueso

Universidad de Santiago de Compostela

El análisis de una película como *Tan lejos, tan cerca*, dirigida por Wim Wenders en 1993, tiene que tener presente, necesariamente, dos condicionantes que inciden sobre ella: la responsabilidad de un director como Wenders con unas claves muy definidas a lo largo de su filmografía, y la referencia al mundo contemporáneo de los últimos años y en concreto a la reunificación alemana tras la caída del muro de Berlín.

No podemos olvidar que la personalidad de Wenders le llevó a singularizarse dentro de las coordenadas en que se desarrolló el llamado «Joven Cine Alemán» de finales de los años sesenta y principios de los setenta. En aquel movimiento tuvieron cabida cineastas tan distintos como Rainer Werner Fassbinder, Margaretha von Trotta, Hans. J. Syberberg o Jean Marie Straub que, a la larga, representaron con sus películas algunos de los caminos más interesantes del cine contemporáneo.

Wenders ha desarrollado desde aquellos años una carrera profesional compleja en la que, sin embargo, encontramos algunos rasgos que adquieren especial singularidad. La perenne discusión entre la germanidad de sus películas y la indudable dependencia admirativa de deter-

minadas claves de la cultura norteamericana (no sólo del mundo del cine) ha hecho que en muchas ocasiones sus filmes fueran vistos como elementos híbridos que testimoniaban el cruce cultural al que se habían visto sometidas muchas generaciones alemanas de la segunda posguerra mundial.

Junto a ello es indudable que en las obras de nuestro director se produce la colisión entre la presentación de un mundo muy concreto, reconocible y en el que los personajes adquieren en muchas ocasiones un gran sentido de inmediatez, con una profunda y radical carga simbólica que hace que en ningún momento podamos detenernos en la mera valoración de un primer nivel y que sea necesario recurrir a las interpretaciones que pongan de manifiesto aquello que subyace tras las imágenes. Ello se une a un claro sentido «político» de muchas de las obras que evidencia la preocupación social de Wenders por encima de lo que podría parecer un mero cine esteticista.

Por último, el tema tantas veces resaltado del «movimiento continuo» de los personajes wenderianos nos hace pensar que se trata de una situación que supera lo meramente anecdótico y que se convierte en un claro detonante psicológico de los propios personajes y de la búsqueda continua de sentido a sus vidas.

Al referirnos a *Tan lejos, tan cerca* podemos establecer una reflexión en la que muchas de las características que hemos apuntado se encuentran presentes, poniendo en evidencia la pervivencia de una manera de entender el cine por parte de Wenders a lo largo de los años.

La referencia al mundo alemán actual se nos hace evidente ya desde las primeras imágenes berlinesas; sin embargo, la presentación de una ciudad fácilmente reconocible no le lleva a caer en un realismo simple e inmediato, sino que establece una parábola sobre el mundo presente que le evita tener que subrayar de manera exce-

siva esa realidad que presenta. Claros ejemplos de ello son las referencias a la situación de la Alemania actual, que siendo pocas en número son, sin embargo, muy significativas (el rechazo del taxista a ir a una calle del Berlín Este o el tráfico clandestino de productos muy diversos).



Para realizar esta reflexión simbólica Wenders ha retomado una serie de personajes que ya nos había presentado en *Cielo sobre Berlín* (1987), en concreto los ángeles Cassiel y Daniel. Estos ángeles establecen una serie de puntos de contacto con el mundo real (el salvamento de la niña lleva a Cassiel a tomar cuerpo humano), lo que da pie a la visión crítica de la realidad cotidiana; la falta de adecuación del Cassiel a los acontecimientos de la vida (el consumo de alcohol, la necesidad de tener documentación, etc.) son punto de partida para reflexionar sobre la dureza de nuestra vida y las condiciones en que nos vemos inmersos casi sin darnos cuenta.

Pero a lo largo de toda la obra el director entrecruza los puntos de vista de los seres angélicos (Cassiel, Rafaela y el mismo Daniel a pesar de tener asumida la

condición humana) con los mucho más prosaicos de las personas, de tal manera que la estructura narrativa avanza merced a la alternancia de estas perspectivas.

Tampoco podemos dejar de lado una serie de elementos que podrían considerarse más superficiales pero que adquieren un sentido especial en una obra como *Tan lejos, tan cerca* y, sobre todo, de la mano de su director. La utilización de una serie de actores carismáticos dentro del cine alemán contemporáneo como son Bruno Ganz, Otto Sanders, Rudiger Vogler y Nastassja Kinski, y a los que Wenders ya había recurrido en otras ocasiones, se mezcla con la presencia de actores de contexturas interpretativas muy diferentes como los clásicos alemanes Heinz Ruhmann o Harts Buchholz, junto a intérpretes de la escuela anglosajona como Willem Dafoe o Peter Falk.

En la lucha entre simbolismo y realismo que subyace a lo largo de todo el film destaca también el uso que hace Wenders del color y el blanco y negro. El director mantiene un cierto respeto a la tradición que se ha dado en diversas obras de la historia del cine de ofrecer el mundo no real a través de tonalidades grises, reservando los colores para el mundo inmediato. Ello nos lleva a que esta visión del mundo angélico sin tonalidades cromáticas nos permita comprender de manera bastante exacta el deseo de estos seres por aproximarse a los hombres y a la «riqueza» de su vivir que se nos ofrece como mucho más exhuberante y, hasta si queremos decirlo de manera simplista, mucho más apasionante.

Y junto a ello la música; la admiración de Wenders por el mundo del rock le lleva a utilizar este tipo de música de manera preferente a lo largo del film, con canciones de U2 o Lou Reed. Pero todo ello adquiere un sentido extraordinario a través de la presentación en directo del concierto de este último intérprete y, sobre todo, del uso que se hace de la canción «Why can't I be good», que en

momentos precisos del desarrollo de la acción y de manera especial en el final y los títulos de crédito, subraya el contraste de visiones que pueden ofrecerse sobre una realidad muy concreta como es la Alemania de los años noventa.

Ficha técnico-artística

Título original: *In weiter Ferne, so nah* (Alemania, 1993).
Producción: Road Movies Filmproduktion y Tobis Filmkunst.
Director: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders, Ulrich Zieger y Richard Reitinger. Productor: Wim Wenders. Fotografía: Jürgen Jürges. Música: Laurent Petitgand. Montaje: Peter Przygodda.
Intérpretes: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Rühmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rudiger Vogler, Lou Reed, Willem Dafoe, Mijail Gorbachov, Marijam Agischewa, Tom Farell, Monica Hansen, Henri Alekan. 144 minutos. Blanco y negro y color.

4. *SAVIOR*. UNA GUERRA EN EL CORAZÓN DE EUROPA

Santiago de Pablo

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

La reciente evolución histórica y política de los Balcanes ha sido abordada por el cine a partir de puntos de vista muy variados. *Savior* (1998) es una producción norteamericana, estrenada en España en la primavera de 1998, pero que –quizá tanto por una distribución no demasiado eficaz como por la dureza de algunas escenas y por no ser la típica película bélica– pasó sin demasiado éxito por las pantallas de nuestro país. Dirigida por el realizador de Sarajevo afincado en la industria norteamericana Predrag Antonijevic –autor en Yugoslavia de filmes como *O pokojniku sve najlepse* (1984) o *Mala* (1992)– fue producida por Oliver Stone, que en su amplia trayectoria como director ha demostrado que no le asuntan los temas conflictivos, como la guerra del Vietnam, la situación en Centroamérica, el asesinato de Kennedy o la figura del presidente Nixon.

En este durísimo drama antibelicista (con algunas escenas realmente impactantes) aborda –aun sin querer directamente hacer un análisis histórico– la situación de Bosnia-Herzegovina en 1993, en pleno conflicto bélico entre las tres comunidades que pueblan este territorio. Como es bien sabido, Bosnia-Herzegovina era una de las

antiguas repúblicas de la federación de Yugoslavia. La caída del sistema soviético y las propias dificultades internas (económicas, políticas e intercomunitarias) de Yugoslavia llevaron en 1991 a la proclamación de la independencia de Croacia y Eslovenia. El conflicto se extendió a Bosnia-Herzegovia, que –tras un referéndum– proclamó su independencia en 1992. La complejidad de su estructura interna (con un 39% de musulmanes, 23% de serbios y 18% de croatas, sin una separación territorial clara) y la prepotencia de los serbios llevó al inicio de la guerra, que inicialmente unió a croatas y musulmanes frente a los serbios, para después convertirse en un enfrentamiento a tres bandas. A pesar del envío de los cascos azules de la ONU, la guerra continuó hasta los acuerdos de paz de Dayton, firmados en París en 1995, que dieron lugar a una confederación con algunos órganos comunes y una presidencia rotativa. Aunque la situación actual es de paz, el incremento del apoyo electoral a los partidos más nacionalistas y la influencia que pueden tener otros conflictos en la zona, como el de Kosovo, hacen que haya que abordar con precaución el futuro de Bosnia-Herzegovina.



Esta guerra en pleno corazón de Europa –cuya brutalidad conmovió a un mundo occidental demasiado acostumbrado a observar los conflictos armados más recientes como algo propio del *tercer mundo*– es elegida por Antonijevic y Stone para realizar una denuncia antibelicista sin contemplaciones de ningún género. Es cierto que el eje argumental elegido es quizá demasiado esquemático: Joshua, el protagonista, se decide a luchar como mercenario a favor de los serbios contra los bosnio-musulmanes porque su mujer y su hijo han sido asesinados en un atentado fundamentalista islámico en Francia y finalmente –como suele suceder en el cine de los Estados Unidos, incluso el autocalificado como «progresista»– es un norteamericano «bueno» el que rompe con su pasado criminal (en una escena final tal vez algo efectista) y se convierte en el salvador del infierno de Bosnia. Sin embargo, *Savior* no cae en el maniqueísmo fácil ni en el mero panfleto antimilitarista y reparte las culpas –aun reconociendo la especial brutalidad de los serbios– entre las tres facciones en guerra. También hay una crítica a la actuación de la comunidad internacional que –a pesar del tardío envío de los cascos azules de la ONU– no supo evitar la guerra, y así las fuerzas de paz de la ONU aparecen en la película como meros espectadores de la brutalidad bélica.

Si *Savior* es una muestra de hasta dónde puede llegar la intolerancia del ser humano (presente especialmente en el padre de Vera, que prefiere ver muerta a su hija antes de que se convierta en madre de un musulmán, aunque haya sido fruto de una violación), es también una llamada a la superación de la violencia por medio de la solidaridad, la convivencia entre religiones y comunidades diferentes y el respeto a los derechos humanos. Ejemplos de esta llamada son la familia mixta serbio-croata que acoge a los protagonistas y que añora los tiempos de paz (aunque es cierto que la convivencia pacífica en Yugoslavia se consiguió

en el marco de un régimen como el de Tito que no respetaba los derechos humanos), el viaje interior que realiza Joshua desde la desesperación hasta su «redención» personal y sobre todo la humanidad del personaje de Vera. A pesar de las presiones de su comunidad e incluso de su propia familia, Vera (tras un impresionante punto de giro de la historia en el que parece estar dispuesta a deshacerse de su hija) opta por salvar a la niña, para terminar más tarde ofreciendo su vida por ella.

Savior es protagonizada por Dennis Quaid (conocido por papeles habituales en películas comerciales, que aquí da un giro a su carrera artística), Nastassja Kinski (en una fugaz aparición) y por diversos actores locales, que –sobre todo en el caso de Natasa Ninkovic, que interpreta el papel de Vera, la mujer embarazada–, bordan una actuación impresionante. La música (en la que juega un papel principal, como motivo recurrente, la nana popular que Vera canta a la niña); la recreación de tipos, paisajes y ambientes (la mayor parte de la película está rodada en Montenegro) y algunos detalles que rompen con el dramatismo atroz de otras secuencias, conforman un final optimista y positivo –que quizá debiera haber sido algo menos explícito–, simbolizado en la niña, mezcla de etnias y nacida de la brutalidad de la guerra, que siempre afecta más a los seres más débiles, pero a la que se le augura un futuro mejor que el de sus antepasados. Así, *Savior* es una buena película que refleja bien diversos aspectos de la guerra en Bosnia-Herzegovina y plantea además con valentía ética temas universales. Como escribió Anton Merikaetxebarria en *El Correo* (16.V.1998), *Savior* es «una película a contracorriente, en las antípodas de los productos superficialmente espectaculares a que nos tiene acostumbrados el cine de Hollywood».

Ficha técnico-artística

Título original: *Savior* (Estados Unidos, 1998). Director: Predrag Antonijevic. Guión: Robert Orr. Productor: Oliver Stone. Fotografía: Ian Wilson. Música: David Robbins. Intérpretes: Dennis Quaid (Joshua Rose/Guy), Nastassja Kinski (Maria), Stellan Skarsgård (Peter), Natasa Ninkovic (Vera), Sergej Trifunovic (Goran), Nebojsa Glogovac (hermano de Vera), Vesna Trivalic (mujer del autobús), Jean-Marc Barr. 103 minutos. Color.

5. *IDAHO POTATO. UNA HISTORIA DE CROACIA.* LA HISTORIA DE UN PAÍS QUE DEJÓ DE EXISTIR

José María Ortiz de Orruño

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Durante mucho tiempo Yugoslavia, que literalmente significa el país de los eslavos del sur, se presentó como un Estado plurinacional y multicultural modélico, que a través de la autogestión obrera había iniciado una vía original hacia el socialismo. Pero hoy sabemos que aquel país nunca existió, y que los eslavos del sur han pagado un precio demasiado caro por aquel artificio.

5.1. **Los orígenes de Yugoslavia**

El Reino de los serbios, croatas y eslovenos surgió al término de la I Guerra Mundial con la incorporación a Serbia de territorios procedentes de los imperios austro-húngaro y turco, desmembrados tras la derrota. Nació oficialmente el 1 de diciembre de 1918 como una monarquía parlamentaria, vinculada a la dinastía de los Karagjorgjevic y con capital en Belgrado. Para consolidarse el nuevo Estado debía difundir una moderna conciencia nacional compatible con la pluriétnicidad de sus ciudadanos y unificar espacios económicos que hasta entonces habían tenido diferentes sistemas monetarios, aduaneros y de transporte.

El nuevo Reino era un verdadero muestrario étnico: los serbios representaban el 46%, los croatas el 30% y el resto, casi una cuarta parte de la población, estaba formado por eslovenos, montenegrinos, bosnios, rutenos, húngaros, albaneses, judíos y gitanos. Cada grupo tenía sus propias tradiciones culturales aunque existían tres idiomas mayoritarios (el esloveno al norte, el macedonio al sur y el serbo-croata), dos alfabetos (cirílico y latino) y tres confesiones religiosas (católicos ortodoxos, católicos romanos y musulmanes). Tan caleidoscópica mezcla era el resultado de las diferentes influencias culturales, sedimentadas en esta región a caballo entre Europa continental y Asia Menor a lo largo de los siglos. Si en la Antigüedad los Balcanes habían marcado el límite entre Oriente y Occidente, entre Roma y Bizancio, desde finales de la Edad Media habían sido frontera entre cristianos y turcos.



En la difícil coyuntura de posguerra articular una conciencia y una economía verdaderamente nacionales constituían un reto excesivo para un país muy pobre. Sin

tradición democrática ni una clase media urbana capaz de vertebrarlo políticamente, el Reino de serbios, croatas y eslovenos se vio sacudido por una serie de acontecimientos dramáticos. Los federalistas se sintieron defraudados por la constitución de 1921, que estableció un modelo centralista poco sensible a los particularismos étnico-culturales. El absoluto predominio de los serbios en la administración estatal les pareció además una provocación. La violencia política, que alcanzó cotas verdaderamente espectaculares, provocó algunas situaciones esperpénticas: Stefan Radic, líder del nacionalismo croata moderado, fue tiroteado en plena sesión parlamentaria por un diputado de la mayoría gubernamental (20 de junio de 1928). Ese episodio acabó con el régimen parlamentario y puso fin a la colaboración entre serbios y croatas. El 5 de enero de 1929 Alejandro I estableció una dictadura personal aún más centralista y pro-serbia, y cambió el nombre oficial del país por el de Reino de Yugoslavia. Fue la coartada perfecta para los nacionalistas croatas más radicales que, afiliados a la organización clandestina *ustachi* (sublevación) dirigida por Ante Pavelic, le asesinaron el 9 de octubre de 1934.

Si en el terreno diplomático Alejandro era partidario de la alianza con Francia para frenar las ambiciones territoriales italianas, húngaras y búlgaras a costa de Yugoslavia, su sucesor, el regente Pablo, trató de entenderse con sus vecinos. Pero sin éxito. Una extraña combinación de tensiones internas y presiones exteriores astutamente atizadas por Hitler provocaron la desintegración de Yugoslavia: el 6 de marzo de 1941 las *panzerdivisionen* atacaron Belgrado, el 17 capituló el ejército regular y se embarcaron para su exilio londinense el rey y sus ministros. Bajo la dominación de la Alemania nazi se crearon tres Estados títeres: Serbia, Montenegro y Croacia. En este último los ultranacionalistas de Ante Pavelic, que

llegó acompañando a las tropas de Mussolini, pusieron en marcha auténticas campañas de «limpieza étnica» que provocaron cientos de miles de muertos.

5.2. La Yugoslavia de Tito

La capitulación del ejército regular no supuso el fin de las hostilidades. La invasión nazi fue contestada por una activa resistencia partisana que daría origen a la nueva Yugoslavia. Dos fueron los núcleos más activos: los nacionalistas monárquicos *chetnik* (antiguo nombre de los campesinos serbios contrarios a la dominación turca) y los comunistas de Tito. Ambos grupos acabaron enfrentados entre sí por diferencias políticas e ideológicas. De la pugna salieron victoriosos los comunistas que, en el otoño de 1944, liberaron Belgrado. A la victoria militar, los comunistas añadieron también la victoria política. El Comité Nacional de Liberación, que desde finales de 1943 funcionaba como gobierno provisional de Tito, convocó elecciones constituyentes al término de la contienda. Los comunistas del Frente Popular obtuvieron una amplísima mayoría en la Asamblea Nacional y proclamaron la República Federal y Socialista de Yugoslavia.

La reconstrucción política y nacional de posguerra corrió a cargo de la Liga de los Comunistas Yugoslavos (LCY). Su secretario general era el mariscal Josip Broz Tito, el jefe del ejército popular que liberó a su país de los nazis. En apariencia al menos, la LCY fue ideológicamente flexible, socialmente representativa y nada proclive a plegarse a las directrices de Stalin, y Tito el hombre del equilibrio entre fracciones. Su liderazgo carismático fue la principal fuente de legitimidad en la Yugoslavia socialista. La ruptura en 1948 entre Belgrado y Moscú evitó la implantación del rígido modelo estalinista (cen-

tralización política, rusificación forzosa, planificación centralizada de la economía, etc) en el país balcánico, cuya singularidad dentro del bloque socialista venía dada por su estructura federal, su independencia en política exterior y su concepto de autogestión obrera.

Por su origen croata, Tito tenía una especial sensibilidad hacia las minorías nacionales. Sabía que las rivalidades nacionalistas habían arruinado la monarquía y no estaba dispuesto a cometer el mismo error. Por eso optó por una estructura federal, con un grado de autonomía política muy elevado para las distintas repúblicas. La constitución de 1946 reconoció la existencia de seis naciones o repúblicas –Eslovenia, Croacia, Bosnia/Herzegovina, Macedonia y Serbia– y, además, desde 1974 se admitió también la existencia de dos provincias autónomas –Kosovo y Vojvodina– en el interior de Serbia. Precisamente ese «revisionismo nacionalista» condujo a la ruptura con la URSS. Aunque tras la muerte de Stalin (1953) mejoraron las relaciones con Moscú, Yugoslavia nunca perteneció al Pacto de Varsovia. En política internacional Belgado proclamó su neutralidad, abogó por el entendimiento entre los bloques para garantizar la paz y la seguridad colectivas, y patrocinó la I Conferencia de Países No Alineados (1961). La originalidad yugoslava también afectó a la organización económica. Como en los demás países socialistas se decretó la supresión de la propiedad privada, la nacionalización de los medios de producción y la industrialización acelerada del país impulsada por el Estado. Pero a diferencia del modelo soviético, se abandonó el sistema de planificación centralizada. Las empresas asumieron directamente la dirección del proceso productivo a través de sus respectivos consejos obreros, que podían nombrar incluso el personal directivo de la fábrica y firmar acuerdos comerciales con otros países. Era la versión balcánica del «socialismo de mercado».



A comienzos de los años setenta pocos discutían el éxito del modelo yugoslavo. Aunque el sistema político tenía las características propias de las dictaduras socialistas (culto a la personalidad, partido único, burocratización...), aparentemente ofrecía mayores cotas de discusión interna, tolerancia ideológica y participación ciudadana. Por otro lado, Yugoslavia estaba presente en los foros internacionales más relevantes. Pero los dirigentes balcánicos estaban especialmente orgullosos de su modelo económico: el país se había industrializado, su economía estaba relativamente integrada a escala mundial y el nivel de vida de la población era muy superior a la media del bloque soviético. Pero muy pocos sabían que tanto la industrialización como el comercio exterior se habían financiado con créditos occidentales, que de esa forma mantenían alejada a Yugoslavia de la URSS. Además, la industrialización fue tan rápida como desigual y el distinto grado de desarrollo regional desató la rivalidad entre las repúblicas ricas del norte (Croacia y Eslovenia) y las más pobres y atrasadas del sur (Serbia y Macedonia).

Quienes conocían de verdad la situación interna de Yugoslavia se preguntaban si tras la muerte de Tito (1980) el país sería capaz de superar las fuertes tensiones internas: una tasa de paro superior al 15%, una inflación galopante por encima del 2.500%, una deuda exterior aplastante (que sólo el pago de intereses absorbía el 14% del PIB), revueltas nacionalistas en Kosovo (1981)...

5.3. Croacia: entre el melodrama y la tragedia

Sobre ese telón de fondo transcurre la película de Krsto Papic. A través de la historia de una humilde familia católica, este director refleja las vicisitudes de su país desde la *primavera de Zagreb* (1971); es decir, desde la frustrada experiencia de renovación cultural alentada por la organización estudiantil Matica Hrvatska, que luego sería brutalmente reprimida por Tito, hasta la independencia de Croacia (1991). Precisamente la militancia nacionalista del hijo mayor de los Baric, que debe exiliarse clandestinamente para escapar a la policía, cambia la vida de toda la familia. El padre es represaliado por el régimen, pierde su modesto empleo en los ferrocarriles estatales y tiene que irse a Zagreb, en compañía de su mujer y de su hijo pequeño (Iván). Posteriormente será uno de los cientos de miles de emigrantes yugoslavos que buscarán trabajo en Alemania. En Munich volverá a abrazar a su hijo mayor, que para entonces es un periodista famoso y que poco después será asesinado en la capital bávara por los servicios secretos yugoslavos. Pero el verdadero protagonista de la película es el pequeño Iván, un muchacho que sueña con ser una estrella del rock. Le da la réplica Marina, su compañera de colegio, hija del jefe local de policía.

Iván y Marina simbolizan las distintas fracturas que atraviesan la sociedad yugoslava (o croata). Él proviene

de una familia católica, disidente y está fascinado por la música pop; ella es atea, hija de un *aparatchick* y toca el violonchelo. Representan dos mundos completamente distintos, opuestos incluso, pero que pueden reconciliarse a través del amor. Ese es el mensaje positivo que pretende transmitir la película y que, desgraciadamente, el tiempo no ha confirmado.

El director Krsto Papic, que también es coautor del guión, se dio a conocer internacionalmente en 1992 con *Idaho potato: una historia de Croacia*. Extraño y desenfadado título para una película sobre el conflicto yugoslavo rodada con muy pocos medios y en unas circunstancias verdaderamente dramáticas. Seguramente por eso y por su optimismo radical, más que por sus aciertos estéticos, fue galardonada a nivel internacional con algunos premios menores. Desde el punto de vista estilístico se trata de un melodrama que combina el musical, la comedia romántica y la crítica política. Todo ello adobado con unas gotas de humor, buenas dosis de sentimentalismo y alguna que otra truculencia (sobre todo en la segunda mitad del filme). Si en la versión más clásica de Romeo y Julieta la pasión de los jóvenes amantes desencadena la tragedia al chocar con la rivalidad de sus respectivas familias, en este *remake* el amor de Iván y Marina posibilita la reconciliación de dos familias trágicamente enfrentadas por diferencias políticas y religiosas.

Mientras la vida de los dos jóvenes amantes está tratada en clave de comedia, el personaje del padre roza la tragedia. Represaliado por el régimen debido a la disidencia del hijo mayor, vive amedrentado, incapaz de controlar su propio destino y pendiente siempre de los certificados de buena conducta. Por dos veces perdió al hijo mayor: la primera cuando el joven estudiante tuvo que exiliarse; la segunda y definitiva cuando la policía alemana le mostró el cuerpo acribillado del peridista disidente.

Era un crimen de estado que la justicia comunista no se iba a tomar siquiera la molestia de investigar; pero, y esta cruel ironía dejará perplejo al contenido Luke Baric, el crimen tampoco será investigado por la justicia de la Croacia independiente, que ha heredado un buen número de funcionarios procedentes de la extinta república federada de Croacia. Como el padre de Marina, que acabará casando con Iván. La escena final con las dos familias reunidas, comiendo en silencio y resignadamente en torno a una misma mesa quiere ser un rayo de esperanza para una sociedad desgarrada. Pero vista hoy, después de los horrores de la guerra de Yugoslavia, parece un negro presagio de lo que estaba por venir.

Ficha técnico-artística:

Título original: *Idaho Potato*. Productor: Nihola Babic para Urania Films (Croacia, 1992). Guionista: Krsto Papic y Mate Matic. Director: Krsto Papic. Intérpretes: Ivo Gregurevic (Luke Baric), Robert Belinic (Iván Baric a los doce años), Mustaga Nadaveric (Andrija Matic), Ana Mamic (Marina Matic a los 12 años), Kristijan Ugrina (Iván Baric a los 20 años), Zoja Odak (María Baric), Maja Ruzij (Marina Matic a los 20 años), Dragan Desport (Ilija Baric), Vedrana Medimorec (Mrs. Matic). Música: Urban Koder. Fotografía: Vjeshoslav Vrdoljak. Montaje: Robert Lisjak. Duración: 99 minutos. Género: Drama. Premios principales: Medallón de Oro en el Festival de Giffoni de 1993; Premio CIFEJ en el Festival de la Infancia y Juventud de Frankfurt de 1993.

6. OTRAS PELÍCULAS SOBRE EUROPA DEL ESTE Y LA CAÍDA DEL MURO

Antes de la lluvia (*Before the Rain*). Gran Bretaña-Francia-Macedonia, 1994. Director: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Jay Villiers. 115 minutos, color. León de Oro en la Mostra de Venecia, 1994. Una película de estructura circular, dividida en tres episodios (dos de ellos transcurren en los Balcanes y uno en Londres), refleja el conflicto de la antigua Yugoslavia y la necesidad de tomar partido ante la intolerancia y el horror de la guerra.

Cielo sobre Berlín (*Der himmel über Berlin*). Alemania-Francia, 1987. Director: Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Peter Falk, Otto Sander. 125 minutos, color y blanco y negro. Alegoría de Wenders sobre el Berlín dividido por el muro, desde la perspectiva de dos espíritus angélicos. Adelanta algunos de los personajes y temas sobre los que volvería en *Tan lejos, tan cerca*.

El círculo perfecto (*Savrseni Krug*). Francia-Bosnia-Herzegovina, 1997. Director: Ademir Kenovic. Intérpretes: Mustafa Nadarevic, Almedin Leleta, Almir Podgorica. 110 minutos, color. Recrea el asedio de Sarajevo por los serbios a través de tres personajes: un viejo musulmán (cuya mujer e hija han huido de la ciudad) y dos niños que han perdido en la guerra a toda su familia y tratan de encontrar a una tía suya en medio de una ciudad destrozada por la guerra.

El hombre de hierro (*Czlowiek zelaza*). Polonia, 1981. Director: Andrzej Wajda. Intérpretes: Jerzy Radziwilowicz, Krystyna Janda, Marian Opania, Irena Byrska, Wieslawa Kosmalka, Boguslaw Linda, Janusz Gajos. 137 minutos, color. Palma de Oro en el Festival de Cannes, 1981. Al estallar la huelga en los astilleros polacos en 1980, el gobierno encarga a un hombre que se infiltre entre los sindicalistas, llegando a conocer al principal dirigente de la huelga, mientras se va convenciendo de las razones que asisten a los trabajadores.

El prisionero de las montañas (*Kavkazski Plennik*). Rusia-Kazajistán, 1995. Director: Sergei Bodrov. Intérpretes: Oleg Menshikov, Sergei Bodrov Jr., Djemal Sikharulidze, Susana Mekhralieva, Alexei Zharkov, Valentina Fedotova. 95 minutos, color. Premio del público en el Festival de Cannes, 1996. Impresionante adaptación de la historia de Leon Tolstoi *El prisionero del Cáucaso*, trasladando la acción al reciente conflicto de Rusia y Chechenia. Dos soldados rusos son secuestrados por un viejo checheno, que pretende canjearlos por un hijo suyo, prisionero de las tropas rusas.

Kolya. República Checa, 1996. Director: Jan Sverak. Intérpretes: Znedek Sverak, Andrej Chalimon, Libuse Safrankova, Ondrez Vetchy, Stella Zazvorkova. 112 minutos, color. Oscar 1996 a la mejor película de habla no inglesa. Magnífica historia de un maduro violoncelista soltero –relegado por el régimen comunista– y un niño ruso, enmarcada en la Checoslovaquia de 1989, poco antes de la «revolución de terciopelo», con las tropas soviéticas todavía presentes en el país.

La Casa Rusia (*The Russia House*). Estados Unidos, 1990. Director: Fred Schepisi. Intérpretes: Sean Connery, Michelle Pfeiffer, Klaus Maria Brandauer, James Fox, Roy Scheider. 122 minutos, color. Película de espionaje, basada en un *best-seller* de John Le Carré, en el marco de la *perestroika*. Por debajo de una historia romántica y de espías, hay una forma de ver el final de la Guerra Fría y la nueva situación internacional que sobrevendría con la caída de la Unión Soviética.

La mirada de Ulises (*To Vlemma Tou Odyssea/Le regard d'Ulysse*). Francia-Italia-Grecia, 1995. Director: Theo Angelopoulos. Intérpretes: Harvey Keitel, Maïa Morgenstern, Erland Josephson, Yorgos Michalakopoulos. 176 minutos, color. Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes, 1995. Espléndido aunque minoritario filme sobre la realidad de los Balcanes. Un viaje de un cineasta desde Grecia hasta Sarajevo, recorriendo los diferentes países del área, a la búsqueda de una película, pero también de la historia y de la tragedia de la península balcánica.

La promesa (*Der lange Atem der Liebe*). Alemania, 1994. Directora: Margarethe von Trotta. Intérpretes: Meret Becker, Corinna Harfouch, Anian Zollner, August Zirner, Jean Yves-Gaultier, Eva Mattes. 110 minutos, color. Reflexión sobre la división de Alemania en la posguerra. En 1961, dos jóvenes amantes huyen de Alemania del Este, pero sólo ella logra su objetivo. A pesar de todo, ambos mantendrán su amor durante treinta años, hasta que se reúnen tras la caída del muro.

Territorio Comanche. España-Alemania-Francia-Argentina, 1997. Director: Gerardo Herrero. Intérpretes: Imanol Arias, Carmelo Gómez, Cecilia Dopazo, Gastón Pauls, Bruno Tedeschini, Mirta Zezevic. 90 minutos, color. Partiendo de la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte, describe –sin excesivo acierto– las andanzas en Sarajevo, en pleno conflicto bélico de Bosnia-Herzegovina, de varios reporteros de televisión.

Traidor (*Trahir*). Francia-Rumanía, 1993. Director: Radu Mihaileanu. Intérpretes: Johan Leysen, Mireille Perrier. 90 minutos, color. Fresco de la reciente historia de Rumanía, incluyendo la oposición a la dictadura de Ceaucescu, su represión y la caída de la dictadura, con el «reacomodo» de los antiguos dirigentes comunistas en el todavía imperfecto sistema multipartidista, inmediatamente posterior a 1990.

Underground. Francia-Alemania-Hungría, 1995. Director: Emir Kusturica. Intérpretes: Miki Manojlovic, Lazar Ristovski,

Mirjana Jokovic, Slavko Stimac, Ernst Stötzner. 162 minutos, color. Palma de Oro en el Festival de Cannes, 1995. Peculiar y polémica interpretación del conflicto de Yugoslavia, a través de la historia de un grupo de personas encerrados en un sótano desde 1941, en la creencia de que la guerra contra los nazis continúa, mientras el régimen de Tito domina el país.

II
EL FRANQUISMO

1. LA POSGUERRA VISTA POR LUIS GARCÍA BERLANGA: *¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!* (1952)

Kepa Sojo

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

1.1. Los años cincuenta

Uno de los momentos más interesantes de la reciente historia de España es, sin lugar a dudas, el franquismo, ese vasto período de treinta y seis años en que España estuvo bajo una férrea dictadura militar encabezada por el Caudillo y Generalísimo Francisco Franco Bahamonde. La autarquía económica y el aislamiento internacional ante la nueva situación política generada por la II Guerra Mundial, marcaron el devenir de España en los años cuarenta. El comienzo de relaciones internacionales, dentro de un continuismo desesperanzador jalonaron los cincuenta, mientras los sesenta dieron paso al desarrollismo y a una modernización controlada del país. En la primera mitad de los setenta, se provocó la desintegración del Régimen hasta la muerte del dictador y el paso a la transición hacia la democracia.

Dentro de este amplio período mencionado, que es el franquismo, en el presente artículo nos interesa la década de los cincuenta por ser el momento en que se realiza la película que nos ocupa. Los años cincuenta en España se caracterizan por la ruptura del aislamiento y del autoa-

bastecimiento económico y por la apertura de relaciones internacionales. La Guerra de Corea, y el antagonismo de bloques que generará la Guerra Fría, hace que España entre en la órbita de los Estados Unidos y, de ese modo, en 1953 se firman los Acuerdos Bilaterales entre ambos países, recibiendo España ayuda económica y militar a cambio de permitir el establecimiento de bases aéreas americanas en territorio español. Poco antes de esos acuerdos, España comienza a ingresar en las organizaciones internacionales: FAO (1950), OMS (1951) y UNESCO (1952). Tras la rúbrica de los mismos, España firma un Concordato con la Santa Sede (1953) y dos años más tarde, entra en la ONU (1955).

En este artículo nos interesa la visión y el reflejo de la España de los años cincuenta que magistralmente presenta Luis García Berlanga en su segunda película *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), primera obra en solitario del realizador valenciano, tras *Esa pareja feliz* (1951), película dirigida por Berlanga en compañía de Juan Antonio Bardem. *Bienvenido, Mister Marshall* es un filme importante, no sólo en la época, sino también a nivel general ya que se trata de una de las películas más emblemáticas de la historia del cine español y una de las más destacadas de su autor, junto a *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Ante una inocente apariencia de comedia rural intrascendente, jalonada de números musicales dirigidos a la promoción de la «starlette» Lolita Sevilla, Berlanga efectúa una crítica efectiva al Régimen franquista y esquiva de manera hábil a la cruel censura que se cebará con él años más tarde mutilando películas tan interesantes como *Los jueves, milagro* (1957). A continuación, tras analizar brevemente la génesis del filme que nos ocupa, veremos el contexto cinematográfico en el que inserta, para después analizar la relación existente entre la película y el contexto histórico en el que se desarrolla.

Posteriormente, aludiremos a las influencias tanto recibidas por Berlanga para dirigir *Bienvenido, Mister Marshall*, como provocadas por la película, fiel reflejo del alcance que tuvo la obra en su momento.

1.2. Génesis del filme

A grandes rasgos, la película que nos ocupa muestra, bajo un amable y engañoso tono de fábula y comedia, una preocupante situación de miseria y subdesarrollo en el campo español de la época. Narra las peripecias que sufren los habitantes de un pueblecito de la Castilla más interior, profunda y olvidada llamado Villar del Río, al recibir la noticia de la venida a España de los americanos de los Planes Marshall, que están ayudando a reconstruir Europa tras la debacle de la II Guerra Mundial. Ante la llegada de un emisario del gobierno que comenta a las pueblerinas autoridades locales que los estadounidenses van a pasar por la olvidada aldea castellana, los responsables municipales, dentro de su incultura y cazurrismo, piensan que los yanquis van a venir al pueblo como si fuesen los Reyes Magos, es decir, cargados de regalos. Ante la advertencia de las autoridades centrales a las locales para que éstas engalanen el pueblo como es debido y reciban a los americanos como se merecen, el alcalde del pueblo, Don Pablo (Pepe Isbert) aprovecha el ofrecimiento de Manolo (Manolo Morán), el promotor de la «sin par» estrella del flamenco Carmen Vargas (Lolita Sevilla), para organizar un recibimiento a los benefactores que se salga de lo habitual. La idea de Manolo es transformar el subdesarrollado pueblecito castellano de Villar del Río en una aldea andaluza que irradie en fiestas y alegría. De ese modo, los habitantes del pueblo se disfrazan de andaluces con sombreros cordobeses, mantillas

y peinetas, y el pueblo se convierte en un villorrio andaluz gracias a la tramoya y al cartón-piedra conseguido por Manolo en la capital. Pensando que los estadounidenses traen los regalos bajo el brazo, todos los habitantes del pueblo hacen sus peticiones en una larga e ingenua lista. Tras múltiples ensayos y preparativos, los americanos llegan por fin y desgraciadamente, para los habitantes de Villar del Río, pasan de largo. La frustración y decepción de las gentes del pueblo se hace grande. No obstante, al final del filme se da un mensaje de esperanza basado en el trabajo diario de todos, como queriendo decir que no hay que esperar milagros externos, sino que hay que trabajar duro día a día para conseguir metas y salir adelante.

Ese es, a grandes rasgos el argumento de *Bienvenido, Mister Marshall*, película destacada en la época por tener un importante éxito de público y por obtener repercusión internacional, ya que el filme se pudo visionar en el Festival de Cannes de 1953. La película se gestó por un encargo de la productora Uninci a Berlanga y Bardem. En principio, el ofrecimiento de la productora era llevar a cabo una película folklórica para el lucimiento de la novísima «starlette» de la canción española Lolita Sevilla. Hay que tener en cuenta que el cine folklórico era uno de los puntales básicos de la cinematografía hispana del momento. Bardem y Berlanga habían salido de la Escuela de Cine española llamada entonces Instituto de Iniciativas y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) y habían dirigido juntos la interesante *Esa pareja feliz* (1951), que no vería la luz hasta 1953, tras el éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*. Ambos realizadores, tras manejar varias líneas argumentales, escriben el guión que se asemejaría al definitivo y que luego es redondeado por el escritor y también guionista Miguel Mihura. Tras una serie de desavenencias con la productora, Bardem se cae del cartel y es Berlanga el único director al frente del pro-

yecto, tras pasar, sin dificultades aparentes, el brazo ejecutor de la censura. La inteligencia de Bardem y Berlanga es grande al «colar» a la censura un guión tan potente y corrosivo que muestra, entre otras cosas, a un pueblo español subdesarrollado, inculto y folklórico, y al reírse de la imagen tópica que de España siempre se quiere dar al exterior durante el franquismo, que es esa imagen bucólica y campestre de un folklorismo burdo, condescendiente e idealista con Andalucía como región representativa del resto de España. La cantante folklórica Lolita Sevilla interpreta cinco números musicales en la película, y todos ellos están introducidos de una forma tan interesante que consiguen «ridiculizar» la canción española por saber llevarla los directores a los campos que a ellos le convienen.

Una vez finalizada, la película se presentó en el Festival de Cannes, donde obtuvo un gran éxito, cosechando el premio internacional a la película de humor del jurado, una mención especial para el guión y una mención especial de la Fipresci, con lo cual el filme cumplió con creces su objetivo, a pesar de los problemas con los americanos que, encabezados por el actor Edward G. Robinson –miembro del Jurado en aquella edición–, declararon que el filme era una ofensa a los Estados Unidos por múltiples asuntos como un plano de la película en que aparece una banderita americana en un alcantarilla, o como unos dólares ficticios con las efigies de Pepe Isbert y Lolita Sevilla que se iban lanzando por Cannes para promocionar la película, o por el sueño del cura en que aparece el Comité de Actividades Antiamericanas, referencia clara al maccarthysmo. No obstante, todo esto no hizo otra cosa que publicitar aún más la película, que tuvo un considerable éxito de público en España y propició el estreno de la ópera prima de Berlanga y Bardem, *Esa pareja feliz*.

1.3. Contexto cinematográfico. Años 50 en España

Bienvenido, Mister Marshall se inserta en un contexto cinematográfico muy determinado que es preciso recordar y que se componía de dos tendencias claramente definidas:

A. Tendencia continuista. Marcada principalmente por una serie de géneros afines al Régimen y escapistas de la realidad cotidiana con una gran falta de compromiso ideológico. Algunos de los géneros que se cultivarán vendrán desarrollados desde el cine de la anterior década, otros surgirán en el momento y algunos otros comenzarán a atisbarse y eclosionarán en los sesenta. Entre otros, los géneros desarrollados serán:

1. *Cine religioso.* Películas de curas y frailes. No olvidemos que uno de los sustentos del Régimen franquista era la Iglesia. Un ejemplo de este cine será *La señora de Fátima* (1951) de Rafael Gil.

2. *Cine infantil.* Se ponen de moda las película protagonizadas por niños a influencia de los Estados Unidos y los casos de Judy Garland o Mickey Rooney. *Marcelino, Pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda, es un exponente de este cine.

3. *Folklórico.* Es el género español por excelencia en el período. Folklorismo castizo y fatuo que presenta una imagen irreal del país. *María de la O* (1959), de Ramón Torrado, reúne las condiciones reseñadas.

4. *Género policiaco.* Es un tipo de cine inusual en España, pero la influencia americana origina que se hagan filmes como *Brigada criminal* (1950), de Ignacio F. Iquino.

5. *Comedia.* Se desarrollará en diferentes vertientes:

- a. Comedia de inspiración neorrealista, pero sin la carga crítica de los filmes de Bardem y Berlanga. Dos películas de Rafael J. Salvia sirven claramente como ejemplo: *Aquí hay petróleo* (1955), y *Manolo, guardia urbano* (1956), uno en la vertiente rural y otro en la urbana.
- b. Filmes de herencia británica, relacionables con la factoría Ealing, como *Las dos y media y veneno* (1959), de Mariano Ozores.
- c. Comedias populistas con orígenes en la literatura picaresca, como *El tigre de Chamberí* (1957), de Pedro L. Ramírez.
- d. Comedia rosa y pre-desarrollista, en que se presentan profesiones liberales, como por ejemplo *Las aeroguas* (1957), de Eduardo Manzanos, o *Escuela de periodismo* (1956) de Jesús Pascual.

6. *El drama*, en sus diferentes vertientes. Un ejemplo es *Cielo negro* (1951) de Manuel Mur Oti.

7. *Adaptaciones literarias*. Sobre todo de clásicos decimonónicos, como *Jeromín* (1953), de Luis Lucia.

8. *Recreaciones históricas*. Basadas en glorias pretéritas de la historia de España, extrapolables al «esplendor» del Régimen y realizadas de forma teatral con decorados ampulosos y cartón-piedra al por mayor. *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña es un claro ejemplo.

9. *Cine político anticomunista*. Realizado como propaganda del franquismo para luchar contra el principal enemigo ideológico. *Embajadores en el infierno* (1956), de José María Forqué, analizada en este volumen, es un buen ejemplo de ello.

B. Tendencia renovadora. Se integra en un principio por los «neorrealistas» Bardem y Berlanga, y a finales de

la década por las prometedoras aportaciones de Carlos Saura con *Los golfos* (1959) y del italiano Marco Ferreri con sus dos conocidos filmes *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960). No hay que olvidar tampoco las experiencias iniciales de Nieves Conde con la corrosiva *Surcos* (1951), ni la carrera de Fernando Fernán-Gómez con filmes como *La vida por delante* (1958).

Esta segunda tendencia es la que nos interesa y dentro de ella se puede adscribir *Bienvenido, Mister Marshall*, como filme que rompe claramente con el cine establecido y que da una vía de salida al adocenado y condescendiente cine español de los años cuarenta. La influencia del neorrealismo italiano (del cual beben los principales estudiantes del Instituto de Iniciativas y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), la anterior Escuela de Cine, de la cual salen Berlanga, Bardem —aunque éste no logra el diploma—, y otros personajes importantes como Ricardo Muñoz Suay, Florentino Soria o Eduardo Ducay), origina que se realice un cine más cercano a los problemas cotidianos de personajes anónimos de un lugar cualquiera, y que se observe la situación real de modestia y subdesarrollo de un país que poco a poco está intentando resurgir de las consecuencias de una cruenta guerra civil y de unos años de aislamiento internacional. Si hasta entonces la profesión de cineasta en España era algo que se aprendía por meritoriaje y oficio, del I.I.E.C. salen profesionales con estudios y de su esfuerzo común surgirán iniciativas como las productoras Altamira o Uninci que gestarán, no sin muchos problemas, *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, Mister Marshall* respectivamente, que pueden ser consideradas la extrapolación del neorrealismo italiano en su versión española, en su doble vertiente: urbana y rural. La influencia de Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rosellini y otros cineastas italianos, junto con el talante de juventud que surge

de las aulas del I.I.E.C., y el éxito de filmes como el que nos ocupa, originarán la celebración de las famosas Conversaciones de Salamanca, en 1955, en las cuales se hablara largo y tendido sobre el cine español y en las que se llegará a la conclusión de que el cine español del momento era políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.

1.4. **Relaciones historia-cine en *Bienvenido, Mister Marshall***

En *Bienvenido, Mister Marshall* se observan claramente tres rasgos extrapolables a la situación de la España del momento: el subdesarrollo del campo español, la situación de aislamiento internacional de España, y la visión falsa que de España se da hacia el exterior. La imagen que en la España rural se tiene del gigante americano, así como la aparición de un cierto ideario regeneracionista de inspiración noventayochista en el filme, serán otros aspectos abordados a continuación.

La localización del filme en un pueblecito castellano alejado de la mano de Dios es paradigmática de cómo estaba el agro español de principios de los años cincuenta. La mayoría de la población son pobres campesinos que viven con lo justo. La oligarquía del pueblo está compuesta por los poderes fácticos de la aldea, es decir, por los caciques locales que, en el caso del filme que nos ocupa, están tratados de una manera amable, coincidente con el tono de comedia que dota Berlanga al filme. No obstante, la llegada de las autoridades centrales para anunciar la arribada de los americanos es recogida con un cierto temor por parte de esta oligarquía rural partícipe de múltiples chanchullos con las tierras y cosechas. Esta oli-



garquía caciquil que se atisba en *Bienvenido, Mister Marshall* y que se repite en otros filmes de Berlanga, así como en películas posteriores que aprovechan el éxito de este filme, y de las cuales nos ocuparemos en otro punto de este artículo, son principalmente el alcalde, el cura, el médico, el hidalgo venido a menos... En fin, se trata de las

fuerzas vivas del pueblo que eran quienes claramente detentaban el poder de una forma caciquil, siguiendo la corriente al poder provincial y, por supuesto al central. Además de ellos, que viven «bien» por sus chanchullos, su poder o su pasado, se encuentra la enorme masa campesina, predominante en un país esencialmente agrario como es España, aún en la época del pre-desarrollismo industrial y anterior al éxodo rural originado por la situación de miseria en que se encuentra el campo. Un ejemplo claro de campesino anónimo es el personaje de Juan, que no aparece caricaturizado como los otros y que surge siempre con una gran dignidad, la de un trabajador, a pesar de su situación de pobreza. La secuencia del sueño de este personaje, en el que pide un tractor a los americanos para trabajar la tierra de forma más cómoda y moderna, contrasta con las otras secuencias de sueños que aparecen en el filme, que caricaturizan y exageran situaciones de los otros personajes: el cura, el hidalgo y el alcalde. Pero además del honrado campesino Juan, la masa informe que nutre Villar del Río, es decir España, está compuesta de auténticos paletos subdesarrollados, como inteligentemente demuestra Berlanga en el momento del ensayo del discurso desde el balcón, en que el personaje de Manolo Morán dice dirigiéndose a la población: «...vosotros que sois inteligentes y despejaos...» y en el siguiente plano Berlanga nos muestra dos rostros de auténticos subdesarrollados que muestran la verdadera realidad española del momento.

El aislamiento internacional en el que se encuentra sumido España, y que poco a poco se va a ir mitigando, sobre todo a raíz de los acuerdos con Estados Unidos (1953), del Concordato con la Santa Sede (1953) y de la entrada de España en la ONU (1955), se demuestra claramente en la película con la situación de aislamiento que padece Villar del Río. Es un pueblo perdido en medio de

Castilla al que, cuando llega el coche de línea, al comienzo del filme, lo hace surgiendo de una polvareda, dando la impresión de que el pueblo aparece en medio de ninguna parte y rodeado de la nada. Además, Villar del Río es el último pueblo en el itinerario del autocar y el ferrocarril, síntoma de progreso, por supuesto, no pasa por allí. Cuando llegan al pueblo los delegados del gobierno siempre confunden el nombre de Villar del Río con el del pueblo de al lado, Villar del Campo, razón que acrecienta la situación de desamparo y lejanía que sufre el pueblo, extrapolable a la situación solitaria de España, que, por aquel entonces sólo contaba con el apoyo internacional del Portugal de Oliveira Salazar y de los créditos que Argentina dio al gobierno franquista para comprar trigo argentino. Cada vez que llega algún emisario al pueblo es una conmoción en el mismo ya que es lo más inhabitual del mundo. Por otro lado, la llegada de los operarios de obras públicas asfaltando la carretera por la que van a pasar los americanos y que al principio es un polvoriento camino, como ya hemos dicho anteriormente, es paradigmática de la ignorancia de la población que confunde a éstos con los americanos.

La visión que de España pretende darse al exterior para conseguir ayudas económicas, es clara e inteligentemente caricaturizada en *Bienvenido, Mister Marshall*. Berlanga transforma un pueblo castellano en un villorrio andaluz. Lo andaluz, lo flamenco, lo castizo y lo folklórico son las principales armas esgrimidas por el franquismo para dar una imagen desenfadada, simpática y jovial de España. La abundancia de películas folklóricas en la época así lo refrenda. El motivo que eligen los organizadores del recibimiento de los americanos para sorprenderles es el disfrazar la aldea castellana de Villar del Río en un bucólico pueblecito andaluz. La reciedumbre y sobriedad de las tierras castellanas, poco tienen que ver

con la fiesta y la alegría andaluzas. El cartón-piedra, la tramoya y los disfraces cambian la fisonomía del pueblo, pero sólo en superficie. España da una imagen tópica y patética de sí misma y los americanos, a los que les da igual Castilla que Andalucía, pasan de largo. La tramoya y el cartón-piedra muestran una imagen distorsionada de la realidad que se difumina con la lluvia que se produce tras el paso de los estadounidenses.

Pero si folklórica y atrasada es la imagen que se da de España en *Bienvenido, Mister Marshall*, no menos curioso es el punto de vista que en la película se tiene sobre los norteamericanos. Para España, la consecución de los Planes Marshall era algo fundamental si el país quería comenzar a arrancar de su letargo y su atraso frente al resto de Europa. El alineamiento anticomunista del país y la división de bloques polarizados en torno a los Estados Unidos y la Unión Soviética, dejaba claro que la postura más obvia de España era la de acercarse a los Estados Unidos. Y así, en 1953, un año después de la producción del filme, el año en que triunfa la película en Cannes, se firman los Acuerdos bilaterales entre España y los Estados Unidos de América. Ante la situación de desamparo y pobreza que viven los habitantes de la película, casi todos ellos ven la llegada de los americanos como la venida de los Reyes Magos cargados de regalos, que van a solucionar la vida a todos, muestra de la ingenuidad de la población de Villar del Río. Aspectos como la confección de una estrafalaria mesa de peticiones en la que todo el mundo pide algo a los americanos como si fuesen los Magos de Oriente, no hacen sino acrecentar la ingenuidad y humildad de los habitantes del pueblo, que simbolizan al español medio de campo, sobre todo, en este caso. El paso de largo de los estadounidenses ante la mascarada montada por los habitantes de Villar del Río es sintomático y deja sumido al pueblo en una depresión

que obliga a todos a trabajar en el día a día y a olvidarse de ayudas externas. Llamam la atención las visiones que de los americanos tienen los dos personajes escépticos del filme que son el cura y el indiano. El cura, salvador de la fe cristiana y católica, los ve como herejes, y el hidalgo venido a menos como indios. Estos dos personajes muestran lo más retrógrado del Régimen franquista desde un punto de vista jocosu y reivindicam la tradición cultural española frente a la novedad histórica que supone el gigante americano. Por un lado, Berlanga expone un sentimiento chauvinista extrapolable a todos los españoles y que él mismo también suscribe y, por otro, justifica la ideología franquista buscadora de la pureza de la raza en las hondas tradiciones nacionales, frente al visitante extranjero. Destacan también en el filme el documental que habla de las ayudas americanas a los países europeos, que da una visión más objetiva del asunto, y las pesadillas de algunos de los personajes del filme que sueñan con los americanos y cada uno de ellos los ve de una forma diferente. El párroco los ve como gángsters y como el Ku Klux Klan, el indiano, como salvajes, el alcalde, se los imagina como forajidos de western y, por último, el campesino Juan, quien da la imagen del campesino español medio, los ve como los Reyes Magos. Además, Berlanga aprovecha los sueños de estos personajes para salirse de la narración principal y homenajear o parodiar diferentes géneros cinematográficos. En el sueño del cura, se parodia el cine negro, aunque también se ve una relación con el expresionismo que nadie ha señalado hasta ahora, y que comentaremos en otra ocasión. En el sueño del hidalgo se parodia el cine historicista de cartón-piedra de Cifesa y en especial el filme *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, aspecto que ya había realizado Berlanga junto a Bardem en *Esa pareja feliz* (1951), parodiando en la secuencia inicial otro

filme historicista y ampuloso de Cifesa, *Locura de amor* (1948), obra también del prolífico Juan de Orduña. En la pesadilla del alcalde se homenajea claramente el western, y en el sueño del labriego Juan se recuerda el neorrealismo italiano de forma explícita.

Es ciertamente interesante, sobre todo desde un punto de vista que relacione historia y cine, la relación del filme con un cierto regeneracionismo de inspiración noventa-yochista, pero adaptado a la realidad de los años cincuenta de España, tesis esgrimida por el historiador Román Gubern. Esa relación se produce si tenemos en cuenta la secuencia correspondiente al epílogo de la película que aboga más por una búsqueda de soluciones basada en el trabajo cotidiano, que en la espera de ayudas extrañas. Coincide este ideario regeneracionista, en cierto modo, con el pensamiento noventa-yochista producido tras los acontecimientos del 98 a finales del siglo XIX. Este planteamiento, que Gubern considera más bardeniano que berlanguiano, se podía vislumbrar en la anterior película de ambos: *Esa pareja feliz*, en la cual un modesto matrimonio madrileño era galardonado con un premio publicitario que consistía pasar un día a todo lujo. El problema llegaba después, cuando se volvía a la situación inicial, es decir la de modestia y penuria. En el filme que nos ocupa, Berlanga afirma conocer los pueblos pequeños españoles, a través de los escritores del 98. Como es sabido, uno de los postulados del 98 era el amor profundo a Castilla. El pueblo que nos presenta la película es un pueblo castellano, Villar del Río (Guadalix de la Sierra-provincia de Madrid), y está tratado de manera benevolente y entrañable por Berlanga, como tapadera de la denuncia de una situación de acuciante subdesarrollo y atraso con respecto a otros países europeos, merced a la peculiar situación política de España. Como apunta Gubern, y como se veía en *Esa pareja feliz*, que coincide en planteamientos en

gran manera con *Bienvenido, Mister Marshall*, las claves regeneracionistas del filme son:

1. Renuncia: La solución está en nosotros mismos y no hay que esperar ayudas del exterior.
2. Autenticidad: Hemos de asumir nuestra propia realidad e identidad.

Bienvenido, Mister Marshall, rompe de manera clara con el cine folklórico de la época ya que su falso folklorismo, su pueblo castellano disfrazado de pueblo andaluz y su apariencia de filme amable, no hacen sino rebozar un mensaje regeneracionista y una ácida crítica contra el sistema establecido y contra el subdesarrollo del campo español de la época. Los sueños que asaltan por la noche a los protagonistas del filme y la lista de peticiones que, uno a uno, van expresando los lugareños, componen un retablo irónico-poético de cuantas frustraciones, anhelos, fantasías y necesidades alimentan, a la altura de 1952, un país sumergido todavía en el atraso de la sociedad ruralista, agraria y preindustrial. *Bienvenido, Mister Marshall*, constituye también un análisis crítico sobre la España que confía en fuerzas exógenas (la ayuda americana) para salir del subdesarrollo. Es un regreso a la falsedad de la vida y del cine español, a través del intento de ocultar la propia realidad nacional, sustituida y enmascarada por el cliché artificioso del folklorismo andaluz. El mensaje regeneracionista que propone la película, que ya estaba citado en *Esa pareja feliz*, no es otro que el que dice que los sueños no aportan soluciones, sino el trabajo cotidiano, el día a día, el arrimar el hombro. La realidad inmediata debe ser el punto de partida en que el trabajo cotidiano ayude a superar los problemas. Los regeneracionistas en sus teorías lo que intentaban era analizar los males de la patria y encontrarles remedio desde un

punto de vista reformista pequeño-burgués. Joaquín Costa en *Colectivismo agrario* abordaba los problemas del campo y en *Oligarquía y caciquismo* atacaba las bases de la política de la época. Según Costa, en su tiempo, toda la estructura política estaba constituida por caciques, siendo el rey el mayor cacique. La necesidad de reformas que propugnaba Costa anhelaba un dictador ilustrado, pudiendo buscarse a esta ideología un carácter prefascista que no hay en la obra de Berlanga, supuesto anarquista, ni en la de Bardem, comunista declarado. No obstante, en los años cincuenta, en España existe otro tipo de cacique mayor, que es el dictador Franco, y se anhela, desde los puntos de vista más progresistas un cambio y unas reformas que no llegarán hasta la muerte del mismo. Los otros ideólogos del regeneracionismo, Damián Isern, Lucas Mallada y Ricardo Macías Picavea también intentaron, por medio de sus escritos, abordar los problemas eternos de la patria hispana y buscarles una solución. Berlanga y Bardem también plantean los problemas de España en los años cincuenta pero desde un punto de vista directo y realista con un toque humorístico. Así a nadie se pueden escapar las referencias al subdesarrollo agrario o a las grandes diferencias sociales en el medio urbano. El problema es que Berlanga plantea, sobre todo en sus dos primeras películas y posteriormente, a partir de *Plácido*, una serie de problemas inherentes a la España de siempre, pero no aporta soluciones. Quizás Berlanga se acercaría más al noventayochismo de Azorín, y sobre todo Unamuno, con el concepto que éste acuña de intrahistoria, que puede ser recogido por Berlanga, en el sentido de que, en películas como *Bienvenido*, *Mister Marshall* y *Esa pareja feliz* se narran historias de campesinos y obreros con buzo y no de personajes destacados histórica o políticamente, como sucedía en los dramas de cartón-piedra de Cifesa. Ese concepto de intra-

historia de Unamuno es extrapolable a todo este tipo de cine de inspiración neorrealista que se produce en España en este período cronológico tan interesante. Si a esto unimos la visión de una Castilla presentada desde un punto de vista crítico, por medio del atraso y los problemas de subdesarrollo, y observada también desde un punto de vista lírico con muestras importantes del recio paisaje castellano, como por ejemplo, la secuencia del tractor, nos damos cuenta de que, salvando las distancias, hay puntos de conexión importantes no sólo entre Berlanga y el regeneracionismo, sino también entre el valenciano, sobre todo en este filme, y el Unamuno noventayochista más ortodoxo.

1.5. Influencias recibidas por Berlanga para realizar *Bienvenido, Mister Marshall*

La idea de *Bienvenido, Mister Marshall* parte de varios filmes preexistentes, y bebe también de fuentes literarias. En algún caso, el filme de Berlanga recibe la influencia consciente y deliberada de algunas películas anteriores. En algún otro, lo hace de forma inconsciente, ya que el realizador valenciano puede haber tomado ciertas ideas similares a las desarrolladas por otros autores previamente sin haber tenido la intención de homenajear a éstos o de hacer algo relacionado con ellos.

En ese sentido, la película de que nos atañe es un filme que recibe diversas influencias cinematográficas en su gestación. Por un lado, se observa una clara relación con una película lejana en el tiempo y en el espacio pero que argumentalmente tiene mucho en común, aunque conscientemente Berlanga y Bardem probablemente nunca vieran este filme y que es *Wild and Woolly (De lo vivo a lo pintado, 1917)*, de John Emerson. *De lo vivo a*

lo pintado, es una comedia con el trasfondo del viejo oeste, en que un pueblo de Arizona se transforma en una ciudad del viejo oeste para satisfacer al hijo de un magnate de los ferrocarriles. La idea de travestir o disfrazar una población urbana, en un pueblo del viejo oeste americano, en un filme ambientado en 1917, es similar a la de disfrazar un pueblo castellano en una bucólica aldea andaluza, como sucede en *Bienvenido, Mister Marshall*.

Por otro lado nos encontramos con tres películas más cercanas en el tiempo a *Bienvenido, Mister Marshall*, con las que el director y su co-guionista sí que han establecido conexión en alguna ocasión. Nos referimos a *La kermesse heroïque* (*La kermesse heroica*, 1935), de Jacques Feyder, *Passport to Pimlico* (*Pasaporte para Pimlico*, 1949), de Henry Cornelius y *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*, 1950), de Vittorio de Sica. Entre la primera y la segunda, desde un punto de vista cronológico, se encuentra *La última falla* (1940), de Benito Perojo, a la cual también aludiremos.

La kermesse heroica, de Jacques Feyder es el punto de partida de *Bienvenido, Mister Marshall*, como ha reconocido Berlanga en diversas ocasiones. En el caso de la película de Feyder, se ve claramente la sumisión del pueblo de Flandes a la gran potencia del momento, que no era otra que España, mientras que, en la de Berlanga, sucede algo parecido pero con unos españoles sumisos y ávidos de ayuda exterior en un período tan peliagudo como el franquista, deseosos de agasajar a los americanos, la verdadera potencia del momento.

En *La última falla*, de Benito Perojo, hay una secuencia de un recibimiento que influye claramente en *Bienvenido, Mister Marshall*. El sentido festivo que dota Perojo a este momento coincide claramente con la secuencia del ensayo del recibimiento de los americanos de la película berlanguiana, con los planos del discurso

del alcalde, e incluso con las tomas finales del paso de los americanos.

Como sucede en la película que nos ocupa, la importancia del protagonismo colectivo es una de las características principales de *Pasaporte para Pimlico*, de Henry Cornelius. La creencia, en la película británica, de los habitantes del barrio londinense de que no son británicos sino borgoñones se supone como una quimera o un sueño del cual despertarán todos al final de la película. En *Bienvenido, Mister Marshall* sucederá algo parecido respecto a la creencia de que los americanos son algo así como los Reyes Magos.

La relación de *Bienvenido, Mister Marshall* con el neorrealismo italiano en general y con el filme *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica, en particular, es más que evidente, por el tono de fábula empleado en el filme italiano y por la mezcla de humor y amargura, que se puede observar en ambos filmes.

Por último, hay dos planos en *Bienvenido, Mister Marshall* que parecen sacados de *Koniets Sankt Petersburga* (*El fin de San Petersburgo*, 1927), de Vsievolod Pudovkin, y de *Espoir* (*Sierra de Teruel*, 1938), de André Malraux. Nos referimos al plano de los sombreros cordobeses en el ensayo del discurso del alcalde y a los planos de las colas de peticiones y de aportaciones para sufragar los gastos del festejo, respectivamente.

Pero no sólo son cinematográficas las influencias que pueden ser recibidas por una película como ésta. Hay conexiones evidentes, desde el punto de vista literario, con la literatura picaresca del Siglo de Oro y con el sainete de Carlos Arniches. No olvidemos tampoco las aportaciones de Miguel Mihura en el guión, a las que habrá que aludir al tratarse éste de un contrastado autor teatral. Todas estas influencias serán abordadas en un trabajo de mayor amplitud.

1.6. Influencias originadas por el filme

El éxito internacional y nacional de *Bienvenido, Mister Marshall* provocó la aparición en los años posteriores a la eclosión del filme, de una serie de comedias populistas españolas ambientadas en el medio rural que, partiendo de una anécdota internacional, similar a la del Plan Marshall en *Bienvenido...*, planteaban una trama parecida a la del filme original, pero sin la intención crítica de éste, con estereotipos marcados por el modelo inicial y con mucha más amabilidad en el tratamiento del guión. Dentro de esta tendencia destacaron los cuatro filmes siguientes: *Todo es posible en Granada* (1954) de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957) de Rafael J. Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959) de Joaquín Luis Romero Marchent. Todas estas películas nos plantean situaciones ambientadas en el campo, con personajes entrañables y algunas situaciones sutiles, pero, en general con excesiva blandura.

Los Acuerdos bilaterales entre España y Estados Unidos y la presencia en Granada de una empresa estadounidense para extraer uranio, es la disculpa que jalona el metraje de la película *Todo es posible en Granada*. Otro pretexto parecido, el descubrimiento de pozos petrolíferos en el norte de Burgos y su explotación por parte de unos americanos fue la anécdota elegida por Rafael J. Salvia para construir *Aquí hay petróleo*. *El puente de la paz* estribaba en torno a las rivalidades entre dos localidades vecinas que tienden un puente entre ambas, basándose el autor del filme en los acontecimientos suscitados en torno al Canal de Suez. Por último, *El hombre del paraguas blanco* partía de la misma base, la rivalidad entre dos pueblecitos, por tener los mejores fuegos artificiales de la comarca. En los cuatro filmes se repetían tópi-

cos y estereotipos respecto a las fuerzas vivas de los pueblecitos de la España rural, que tan bien había descrito Berlanga en *Bienvenido, Mister Marshall*, pero sin la fuerza ni la mala leche del filme original.

El turismo es un gran invento (1968), de Pedro Lazaga, es otro caso claro de filme influenciado por *Bienvenido, Mister Marshall*. En este caso, el alcalde de una aldea aragonesa quiere convertirla en un destacado centro de veraneo. La idea de montar un Torremolinos en pleno corazón de Aragón es una quimera que, por supuesto, Paco Martínez Soria no consigue en este vehículo para su lucimiento. Los tipos populares y el ambiente rural de parte del filme coinciden con la película de Berlanga aunque los resultados no sean tan óptimos como en el original.

Por último, es preciso aludir a un extraño caso de influencia de *Bienvenido, Mister Marshall* en una película tan extraña como descontextualizada respecto al cine español de los años cincuenta como es *Ziyara as-said ar rais* (*La visita del señor presidente*, 1994), del egipcio Munir Radi, basada en una novela del también escritor egipcio Yusuf al-Qaid. *La visita del señor presidente* es un «remake» un tanto «sui generis» de *Bienvenido, Mister Marshall*. Decimos «remake» por no decir plagio, aunque la película egipcia tiene todos los visos de serlo por ser casi una copia exacta de la película española. De todos modos es arriesgado aventurar si el plagio, en el caso de que lo haya, ha sido obra del director del filme, Munir Radi, o por contra del autor del libro en el que se basa el guión de la película, Yusuf al-Qaid. Lo más factible es pensar que el director del filme, tras leer el libro de al-Qaid y ver la película de Berlanga, ha hecho un refrito entre ambas obras, merced a sus similitudes, y ha elaborado la película tal y como la conocemos.

La visita del señor Presidente está ambientada en un pequeño pueblo egipcio de principios de los años noven-

ta. Una serie de personajes, poderes fácticos del pueblo (alcalde, secretario del ayuntamiento, barbero, médico, militar...) reciben un buen día la noticia de que el presidente de los Estados Unidos va a pasar por la aldea en una visita oficial a Egipto. Ante esta medida los habitantes de la pequeña aldea se ilusionan con que el progreso de los americanos puede sacarles de su precaria situación. Tras unos preparativos en que se engalanan las calles y que incluso, en modo de admiración, algunos comercios y vestimentas de la gente cambian al estilo americano, como intentando de esa manera rendir pleitesía a los «dueños del mundo», todo está previsto para recibir la visita del presidente de los Estados Unidos. La estación de ferrocarril de la pequeña aldea egipcia se engalana. Todos llevan banderitas de Estados Unidos y de Egipto. No obstante, para sorpresa negativa y decepción de todo el mundo, el tren no se detiene y finaliza el filme con el peso de un amargor en la buena voluntad de los habitantes del pequeño pueblo egipcio.

Como se puede observar, las similitudes entre ambos filmes son sorprendentes y ya hemos abordado el tema de manera monográfica en la revista *Secuencias* (nº 6, abril de 1997), aunque lo retomaremos de manera más exhaustiva en nuestra tesis doctoral.

1.7. Conclusiones

Como se ha intentado demostrar en las páginas precedentes, *Bienvenido, Mister Marshall* es una de las películas más emblemáticas de la historia del cine español y presenta a la perfección el reflejo de una sociedad rural y subdesarrollada en el seno de la España franquista, y en concreto, de la España de los años cincuenta. Sirvan estas páginas para perfilar algunas líneas maestras de la inves-

tigación que intentaremos desarrollar en breve, a la conclusión de un trabajo mucho más ambicioso. Se trata de la tesis doctoral que nos ocupa, titulada «*Bienvenido, Mister Marshall* y el reflejo de la España de los cincuenta en el cine de Berlanga», que está en proceso de redacción y que esperamos aclare algunas cuestiones aún no estudiadas sobre el filme en cuestión. Por de pronto, valgan las líneas que preceden como preámbulo a la tesis, y para comenzar a dejar a la película de Berlanga en el lugar que se merece.

Ficha técnico-artística

Título original: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* Producción: Uninci (España, 1952). Jefe de Producción: Vicente Sempere. Director: Luis García Berlanga. Guión: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Maestro Solano y Jesús García Leoz. Decorados: Francisco Canet. Montaje: Pepita Orduña. Intérpretes: Lolita Sevilla (Carmen Vargas), Manolo Morán (Manolo), José Isbert (Don Pablo), Alberto Romea (Don Luis), Elvira Quintillá (maestra), Luis Pérez de León (Don Cosme), Rafael Alonso (enviado). Blanco y negro. 78 minutos. Premios: «Prix International du Film de la bonne humeur» Mención Especial de la FIPRESCI en el Festival de Cannes 1953; Mejor Música y Mejor Argumento Original del Círculo de Escritores Cinematográficos 1953.

2. EMBAJADORES EN EL INFIERNO

Sergio Alegre

Centro de Investigaciones Film-Historia

Embajadores en el infierno (1956, dir. José María Forqué), es el principal film de la trilogía cinematográfica dedicada al mundo de la División Azul de la que a mi entender forma parte junto a *La patrulla* (1954, dir. Pedro Lazaga) y *La espera*¹ (1956, dir. Vicente Lluch). Junto a esta trilogía podemos encontrar referencias a esta unidad en los siguientes films: *La condesa María* (1942, dir. Gonzalo Delgrás), *Carta a una mujer* (1961, dir. Miguel Iglesias), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1981, dir. Rafael Gil) y *Dulces horas* (1982, dir. Carlos Saura).

He calificado de principal a *Embajadores en el infierno* porque es la única dedicada exclusivamente a los hombres de la División, ya que si *La patrulla* explica perfectamente las motivaciones que impulsaron a muchos de aquellos hombres a participar en la *lucha contra el comunismo*, al mostrarnos el marco político, social e incluso psicológico imperante en España en aquellos momentos, *La espera* se centrará en las vicisitudes de los familiares

¹ En el anexo incluimos una breve sinopsis y las fichas técnico-artísticas de estas dos películas.

de los divisionarios durante su participación en el conflicto y durante el largo cautiverio que sufrieron los aproximadamente 300 prisioneros.

Pero quizás, antes de adentrarnos en el análisis y comentario del film en sí, deberíamos hacer una pequeña referencia a qué fue la División Azul. La División de Voluntarios (su nombre oficial) fue una gran unidad militar española –aproximadamente 42.000 hombres– formada por soldados voluntarios, mayoritariamente falangistas (el color azul de sus camisas explica el sobrenombre de División Azul con el que ha pasado a la historia). Esta tropa fue dirigida por jefes y oficiales profesionales del Ejército, en su mayoría muy jóvenes y con menor grado de politización que los soldados a sus órdenes. Esta diferencia en la composición planteó, desde el mismo día de su nacimiento, un dilema aún sin respuesta: ¿fue la División una unidad falangista, al estilo de las Waffen SS nazis, o una unidad regular del Ejército? Muchos autores han dado, en defensa de una u otra tesis, razones que darían para un largo análisis. Aun así, debemos retener esta cuestión para comprender cómo sería presentada la División por el Régimen². La División salió para Alemania el 16 de julio de 1941 y ocupó posiciones de primera línea el 12 de octubre del mismo año en la zona de Leningrado; permaneció en el frente durante 727 días, entablado fortísimos combates con todo tipo de fuerzas enemigas y sufriendo unas pérdidas totales de alrededor de 4.000 muertos, 12.000 heridos, 326 desaparecidos y 400 prisioneros. Debido al rumbo proaliado que fue tomando la contienda mundial, Franco ordena la vuelta de la División en octubre de 1943. Aun así, permitirá que los elementos anticomunistas más acérrimos, unos 3.000, con-

² Vid. KLEINFELD, G. R. & TAMBS, L. A.: *Hitler's Spanish legion. The Blue Division in Rusia 1941-1944*. Illinois: Carbondale, 1979.

tinuaran luchando hasta abril de 1944, cuando finalmente regresaron los últimos combatientes³.

La trama de *Embajadores en el infierno* se basó en la novela homónima del capitán Teodoro Palacios Cueto (el oficial de mayor rango hecho prisionero por los rusos) y Torcuato Luca de Tena, en la que se narra el cautiverio de once años sufrido por los soldados españoles que cayeron en manos de los rusos y su posterior repatriación. El hilo conductor de los 103 minutos de narración cinematográfica son las experiencias del capitán Palacios, figura central del relato, en tal grado que únicamente en un episodio no es el protagonista principal y casi único.

A pesar de haber sido dirigida por el aquel entonces novel director José María Forqué —que recibió el encargo como un *regalo caído del cielo* según sus propias palabras⁴—, la auténtica paternidad de *Embajadores en el infierno* hay que adjudicársela a Torcuato Luca de Tena, que como he comentado anteriormente, fue co-autor de la novela, tuvo la idea de plasmarla en imágenes⁵, escribió el guión, financió el film y además participó activamente en la realización del mismo.

³ A título individual, algunos cientos de españoles continuaron luchando encuadrados en unidades alemanas en el frente del Este, participando incluso en la defensa de Berlín.

⁴ ALEGRE, S.: «La División Azul en la pantalla. El presente cambia la Historia», *Film-Historia*, n.º 3 (1991): 221-236.

⁵ La Sra. Viuda de Palacios me comentó que varias productoras americanas quisieron comprar los derechos de la novela, pero que su marido siempre se negó, aún temiendo que ello repercutiera negativamente en la calidad del film por contar las compañías nacionales con menos medios, porque consideraba que si la acción había sido realizada por españoles, la película debía ser hecha por los mismos. Según la Sra. Palacios, el interés de los norteamericanos

El rodaje de *Embajadores en el infierno* se inició en otoño de 1955 quedando listo para su montaje en abril del siguiente año. Durante todo este tiempo, el tándem Luca de Tena-Forqué sufrió el acoso, a veces incluso físico, de los ex-divisionarios de pensamiento falangista totalmente disconformes con la imagen que, tras haber leído el libro, pensaban que ofrecería la película de los soldados, más concretamente de sus relaciones con el capitán Palacios y de sus reacciones frente a la presión de sus guardianes rusos⁶. Por contra, recibió todo el apoyo logístico necesario del Ejército, que proporcionó hombres, materiales e incluso camiones soviéticos de la Guerra Civil. Apoyo comprensible en buena lógica si pensamos en la continua exaltación del espíritu patriótico y militar de la película y

por realizar una película sobre prisioneros de guerra quedó plenamente demostrado con el estreno en 1958 de *El puente sobre el río Kwai* (1957, dir. David Lean).

⁶ En entrevista concedida por José María Forqué, a mi pregunta de si tuvieron problemas durante el rodaje me contestó: «Sí, venían al rodaje y uno de ellos se abría la chaqueta y me exhibía una pistola y me preguntaba ¿sabe bien lo que está haciendo?... Al final del mismo incluso nos amenazaron a Torcuato y a mí con pegarnos una paliza y nos marchamos fuera, realmente para escondernos de la posibilidad de la paliza que estuvo siempre latente». Sobre este tema la Sra. Viuda de Palacios comenta «Él (el capitán Palacios) reaccionó de la única manera que podía reaccionar, esperando que se les pasara. De hecho en nuestra casa de Madrid, Claudio Coello 23, tuvimos que tener hasta una guardia de soldados que estuvieron con él en Rusia durante el cautiverio. Ocho soldados llegaron a dormir en casa, por si pudiera pasar algo. E incluso Torcuato Luca de Tena estuvo varios días por el peligro que corría». He sacado a colación este tema de las amenazas durante mis entrevistas a varios divisionarios y ninguno de ellos negó la veracidad de las afirmaciones de Forqué y la Sra. Viuda de Palacios, más bien lo contrario.

que, por si fuera poco, el ministro del Ejército en aquellos momentos era el general Agustín Muñoz Grandes, primer jefe de la División Azul.

Uno de los objetivos primordiales, totalmente alcanzado por otra parte, del equipo de filmación fue conseguir un elevado grado de autenticidad. Para ello no se escatimaron esfuerzos ni humanos (se contó, por ejemplo, con un asesor militar y con un asesor de excepción, el antiguo sargento divisionario Ángel Salamanca, para la reconstrucción de ambientes y decorados) ni materiales (sirva como botón de muestra el hecho de que el campo de prisioneros donde transcurre el 90% de la historia fue reconstruido tres veces en su totalidad hasta conseguir el efecto deseado)⁷; Forqué contó incluso con la ayuda de la naturaleza, ya que la noche previa al inicio del rodaje de las escenas invernales cayó una tormenta de grandes proporciones que, aunque ocasionó ciertos problemas técnicos, permitió rodar unas imágenes nevadas de gran belleza y autenticidad, más propias de la misma Rusia que de España. Este afán por el realismo explica también la hábil intercalación de imágenes del No-Do⁸ en la última secuencia del film, que narra la llegada de los prisioneros a Barcelona en el barco de la Cruz Roja Semíramis.

El estreno de *Embajadores*, el 17 de septiembre de 1956 en el Palacio de la Música de Madrid⁹, vino prece-

⁷ Sobre este tema consúltese sendas entrevistas a José María Forqué y Ángel Salamanca en ALEGRE, S., *El cine cambia la Historia*. Barcelona: PPU, 1994.

⁸ Imágenes del documental *Regreso a la Patria* (1954). Esta técnica y estas mismas imágenes fueron empleadas por Vicente Lluich en *La espera*, siendo el único aspecto que aplaudió la crítica.

⁹ Permaneció 35 días en cartel. En Barcelona no fue estrenada hasta el 29 de octubre en el cine Kursaal, aunque anteriormente se

dido de una gran campaña publicitaria en todos los medios de comunicación¹⁰ y tuvo, como es obvio imaginar, un gran éxito de crítica con la excepción, eso sí, de los rotativos más cercanos al pensamiento falangista, *Arriba*, *Solidaridad Nacional* y el semanario cinematográfico *Primer Plano*, que, aunque admitían la calidad del film, argumentaban que presentaba una imagen velada de la División al omitir casi completamente cualquier referencia a su contenido e ideario político —el falangista—, según su punto de vista, eran la nota característica y diferenciadora de la unidad¹¹.

Es de suponer que mucho mayor hubiera sido su rechazo si *Embajadores en el infierno* hubiera sido exhi-

había exhibido en el Festival Cinematográfico de las Fiestas de la Mercé.

¹⁰ En la noche del estreno participó una compañía de música del Ejército, mientras que en Sevilla se utilizó como reclamo publicitario la asistencia del Capitán General de la Región. Ambas situaciones, creo, son buenos ejemplos del apoyo desmesurado que recibieron los productores de, cuanto menos, una parte del Régimen.

¹¹ *Embajadores en el infierno* obtuvo diversos premios. Los nacionales fueron: 1º premio al Cine Español concedido por la revista *Primer Plano*, 1º Premio del Concurso de Películas largas y cortas y labores de la producción de 1956 (con una dotación de 350.000 ptas.), Premio al mejor actor, Antonio Vilar, por su labor en este film, otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. Los extranjeros los obtuvo en los certámenes cinematográficos de Glasgow y Cork. En este apartado me gustaría añadir que obtuvo la calificación de Interés Nacional (R), con una prima de protección de 3.302.500 ptas. Interés Nacional era la máxima calificación a la que podía aspirar un film; la (R) indica que la película había sido clasificada en esta categoría tras una revisión del primer fallo emitido, en este caso era el de Primera A con una subvención económica de 2.642.000 ptas.

bida tal y como salió por primera vez de la mesa de montaje. En esta primera versión faltaban las únicas imágenes en las que se muestra claramente el talante falangista de la unidad (unos soldados entregando el emblema del partido, el yugo y las flechas, al capitán Palacios) y las secuencias con voz en off (al principio del film, afirmando que la lucha de la División era una continuación de la Guerra Civil y que, al acabar la II Guerra Mundial, en todo el mundo ya reinaba la libertad menos en Rusia, *sic.*), que se añadieron por orden del triunvirato que formaban Muñoz Grandes (ministro del Ejército), Arrese (ministro del Movimiento) y Arias (de Información y Turismo), tras haberla visionado en una sesión privada. Los tres, falangistas o con fuertes simpatías hacia el Movimiento, prohibieron su exhibición si no se añadían estas escenas, ya que la consideraron lesiva para los intereses de la Falange¹², de la cual no se hacía mención como tal. Desde su punto de vista, esta reacción es comprensible ya que todo el film es una exaltación, como hemos dicho anteriormente, del espíritu militar, pero sólo de los oficiales de carrera, en contraposición con la imagen de los soldados: vacilantes, pusilánimes, fácilmente

¹² En palabras del propio José María Forqué sucedió de la siguiente manera: «La vieron unos ministros en una sala del No-Do... Estábamos en una sala de pruebas, Eduardo Lafuente, que era el director de producción, y yo, que nos colamos un poco. Vieron la película. Al terminar estaban muy conmovidos. La película tenía, en aquel entonces, un gran poder emotivo porque correspondía a hechos inmediatos, vividos por todos y un ministro dijo: La cabronada es que la película es buena. Me acuerdo de la frase porque en cierto modo me halagó. Al encender las luces se dieron cuenta de nuestra presencia y nos echaron. La película se prohibió». Cfr. ALEGRE, S. Op. cit., 180.

sobornables por los rusos, sin espíritu, etc. Si recordamos cómo se formó la División, se comprende, de un lado, la intención de Torcuato Luca de Tena y, del otro, el rechazo y las críticas de los sectores falangistas.



Esta visión interesada y velada ya se aprecia en la obra literaria, pero se intensificará con la incorporación de escenas y situaciones que no aparecen en el libro¹³ (lo que evidencia claramente que Torcuato tenía muy claro el potencial propagandístico del cine) e, incluso, con la alteración de algunas. La más evidente y políticamente más significativa, es la que se produce en la respuesta que el

¹³ Comparando *Embajador en el infierno* con otras narraciones de experiencias en campos de prisioneros soviéticos, y especialmente con el del también capitán Oroquieta, *De Leningrado a Odesa*, se aprecian diversas divergencias e incluso contradicciones notables, aunque siempre encaminadas en la misma dirección: hacer más meritorias la persona y las acciones del capitán Palacios. Sobre este particular sirva como ejemplo la crítica aparecida en el diario alemán *Nurembarg Nachrichten* (17-7-55), de la que paso a

capitán Palacios dará en el primer interrogatorio público a que son sometidos los prisioneros y que paso a reproducir aquí:

- «—¿Su religión?
- Católica, apostólica y romana.
- ¿Partido político?
- Anticomunista** (en la novela afirma **Falange Española Tradicionalista**)
- ¿Motivos de su incorporación a Rusia?
- Luchar contra el comunismo».

El resto de variaciones están encaminadas también a presentarnos a los componentes de la División como soldados o militares sin ninguna relación con el pensamiento y la simbología falangista:

- los soldados solamente reaccionan *positivamente* cuando un oficial les guía.
- durante todo el film ningún oficial lleva emblema o distintivo falangista, mientras que en la novela hay abundantes referencias sobre este particular.

Vemos por tanto cómo este largometraje, tanto en su contenido como en su concepción, es un fiel reflejo de la

reproducir algunos pasajes: «...Palacios, uno de los oficiales de la División Azul, desgraciadamente no ha escrito él mismo sus memorias, sino que las ha entregado a otro para que las redacte según sus indicaciones. De otra forma sería incomprensible que resultaran tan exageradamente heroicas, y que el lector, durante las 300 páginas, se vea obligado a la admiración del protagonista: Palacios se deja llamar demasiadas veces el *Gigante*; se presenta demasiado orgulloso;...»

lucha que a todos los niveles, y ya desde el mismo inicio de la Guerra Civil, entablaron dentro del Régimen los elementos falangistas y los militares, estando éstos últimos aliados en la mayoría de las veces con los círculos monárquicos. De hecho considero que la película no es puramente un reflejo de esta lucha intestina que tuvo como perdedor al movimiento falangista, sino que fue de hecho un elemento de esta lucha, ya que no hay que olvidar el papel propagandístico que jugó, al ser uno de los pocos films que abordó, aunque de forma indirecta, las relaciones Ejército *versus* Falange y porque además fue, como se prevía desde el inicio de su concepción, un gran éxito de público.

Mas no es únicamente interesante el estudio de *Embajadores en el infierno* por ser reflejo de un aspecto importante de la política interna de España durante el franquismo, sino también por ser un claro exponente del giro que en política exterior había dado España desde las posturas sostenidas durante los primeros años del Régimen hasta las adoptadas durante los primeros años de la década de los cincuenta. Como ya se conoce sobradamente, el Régimen franquista pasó de ser un firme sostén del eje tripartito formado por Alemania, Italia y Japón a apoyar la causa de la lucha contra el comunismo defendida fundamentalmente por las democracias europeas y especialmente por Estados Unidos, a las que anteriormente se había despreciado y que, a su vez, habían despreciado la presencia de España. En este contexto se enmarca el slogan franquista *España tenía razón*. Efectivamente, según los defensores del Régimen, no había sido éste el que había practicado un giro espectacular en sus posturas sino que habían sido los aliados los que se habían apercebido de que el auténtico enemigo del mundo occidental era la U.R.S.S. Por ello, una prueba «evidente» de la visión de «gran estadista» que tenía

Franco es que España había mandado una unidad a combatir al Ejército Rojo, la División Azul, pero no a las fuerzas aliadas.

No creo, por tanto, que se deba considerar una casualidad, sino todo lo contrario, que en 1953, año en que se firmó el tratado de amistad hispano-americano y el Concordato con la Santa Sede —convenios diplomáticos que nos volvían a situar con plena normalidad en el escenario internacional—, se «rescate» el tema de la División Azul a través de libros y de películas. Era necesario legitimar y justificar el cambio en política exterior¹⁴ y la existencia de la División Azul era un ingrediente perfecto dentro de la campaña propagandística montada por el Régimen franquista.

Esta idea se palpa en la globalidad del film, acentuándose en varios momentos:

- las diversas afirmaciones del protagonista principal de que ya había luchado dos veces contra el comunismo (la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial) y en caso necesario lo haría una tercera contrastan con el texto del trabajo literario en la que sólo aparece una vez y no de forma destacada (esta reiteración en afirmar su disposición a

¹⁴ «La existencia de una oposición española a este acuerdo fue tácitamente admitida por el ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo, que representó a España en las negociaciones. Al explicar por qué se habían alargado tanto, una de las tres razones que adujo fue que había que tener tiempo para preparar a la opinión pública de ambos países», WHITAKER, A. *Spain and the Defence of the West*. New York: Harper and Brothers, 1961, p. 41 (la traducción es del autor).

una nueva batalla contra el comunismo debe ser entendida evidentemente como un *guiño de complicidad* hacia los países occidentales, pues si no fuera al lado de éstos en la hipotética batalla armada entre el Este y el Oeste ¿cómo iba a luchar España una tercera vez contra el comunismo?).

- las malas relaciones que se manifiestan, una y otra vez, entre los militares de carrera españoles y los alemanes, por la extrema animosidad y comportamiento deleznable de éstos últimos, en un intento claro de hacer ver que no había ninguna afinidad entre estos dos grupos de hombres excepto la lucha contra el comunismo.

Dos consideraciones. De una parte, parece obvio que, si finalmente se autorizó la exhibición del film, mostrando a la División Azul como una unidad militar clásica, fue, además de por el declinar de la fuerza de la Falange dentro del aparato estatal, porque interesaba enormemente hacer creer que tras el envío de la División estaba el régimen, postulado totalmente falso, ya que en realidad durante toda su formación, estancia en el frente y posterior repatriación, el gobierno —y esto se puede apreciar en los noticiarios cinematográficos, por ejemplo— puso el énfasis justamente en lo contrario: aquella aventura era la acción de un partido, no del Estado, evidentemente para evitar las posibles consecuencias en caso de que Alemania perdiera la guerra. Vemos, pues, que *Embajadores en el infierno* se constituye mediante la metodología apropiada en un documento histórico perfectamente útil para investigar y conocer el momento político, interno y externo de España, en un momento clave de su historia contemporánea.

Para acabar, hay que señalar que, tomado en su conjunto, *Embajadores en el infierno* es una representación

de la historia de España, justamente del periodo que relata el film. En éste, un militar y un grupo de soldados rasos son acosados y encerrados por una fuerza externa (los rusos), pasando por situaciones de miseria material y humana, pero logran resistir gracias a la convicción y la buena guía del oficial, que finalmente los devuelve a España por la «puerta grande», es decir, con todo el reconocimiento y con la «integridad intacta». En la realidad, España, gobernada por un militar –Franco–, había sentido el acoso y vacío de casi todos los países del orbe, pasando penalidades y graves escaseces materiales, para finalmente también ser reconocida y volver a la normalidad por la «puerta grande», aunque sólo fuera oficialmente, ya que en realidad los acuerdos hispano-americanos eran más bien una transacción mercantil que un pacto diplomático.

Ficha técnico-artística

Título original: *Embajadores en el infierno*. Producción: Rodas P.C. (España, 1956). Director: José María Forqué. Argumento: *Embajador en el infierno*, novela de Teodoro Palacios y Torcuato Luca de Tena. Guión: Torcuato Luca de Tena. Fotografía: Antonio L. Ballesteros. Música: Salvador Ruiz de Luna. Decoración: Ramiro Gómez. Montaje: Luis Peña. Jefe de producción: Eduardo de la Fuente. Ayudante de dirección: Sinesio Vela. Vestuario: Rafael Rimard. Intérpretes: Antonio Vilar (Capitán Adrados), Rubén Rojo (Teniente Durán), Luis Peña (Teniente Albar), Mario Berriatúa (Teniente Rodrigo), Manuel Dicenta (Capitán Valdivia), Miguel Angel Gil (José García), Mario Morales (Andrés), Jacinto Martín (Antonio), Ricardo Canales (Novicov), José Luis Heredia (Sargento La Barca), Pedro Fonollar (Teniente Astrúa), Antonio Prieto (Chorne). Blanco y negro. 103 minutos.

ANEXO

La patrulla (España, 1954). Producción: Ansara Films-J. A. Poves. Director: Pedro Lazaga. Argumento, guión y diálogos: José María Sánchez Silva y Rafael García Serrano. Ayudante de dirección: Francisco Illera. Fotografía: Manuel Berenguer. Secretario de dirección: José Luis Dibildos. Montaje: Sara Ontañón y Mercedes Alonso. Música: Maestro Morrillo. Intérpretes: Conrado San Martín, Marisa Deleza, José María Rodero, Antonio Almorán, Mercedes Serrano, Julio Riscal, Adriano Rodríguez, Germán Cobos, Fernando M. Delgado. 97 minutos, blanco y negro.

La acción del film se inicia en la mañana del 28 de marzo de 1939, el cabo Matías y cuatro soldados del Ejército Nacional se hacen una fotografía en la madrileña Casa de Campo, citándose para reunirse en aquel mismo lugar diez años después. A continuación, con el resto de las tropas, entran en Madrid. El cabo y sus amigos –Vicente, Enrique, Paulino y Eugenio– reciben la orden de patrullar por los arrabales madrileños, y el disparo de un paco alcanza en la frente del más joven de los cinco, Eugenio. Para dar la mala noticia a la familia del caído, Enrique y Vicente se entrevistan con su hermana Lucía, quedando ambos prendados de ella.

En septiembre de 1939 comienza la nueva Guerra Mundial. Vicente ha acudido a la petición de la mano de Lucía por Enrique. Al ir a comprar un regalo, se entera de la guerra con Rusia, a la que marchará junto con miles de voluntarios. El 12 de octubre de 1941 entran en combate en el río Wolchov los miembros de la patrulla que se han alistado en la División Azul, a los que se ha unido –en lugar de su padre– el hijo de Matías. Este morirá en una

descubierta. Enrique sufre los rigores de un campo de concentración ruso, además de la pérdida de un brazo. Con la complicidad de un centinela español enrolado en el ejército ruso, se fuga escondido en un avión norteamericano que le lleva a Francia, donde se le *permite* escapar definitivamente.

Después de ser recibido por su madre, Enrique decide ir a ver a Lucía, quien sufre lo indecible al saber que ha vuelto mutilado. Vicente se alegra del regreso de su compañero y está decidido a renunciar al amor de Lucía, a quien sabe enamorada únicamente de Enrique; pero éste le escribe una carta diciéndole que se case con ella. Han pasado diez años desde que la patrulla se hizo aquella fotografía. Enrique acude a la cita entonces acordada y allí se encuentra también Lucía, quien no duda en entregar su amor a su antiguo novio.

* * * * *

La espera (España, 1956). Productora: Ossa Films. Guión, argumento y diálogos: José María Palacios, Mateo Caño y Vicente Lluich. Director: Vicente Lluich. Fotografía: Emilio Foriscot. Música: Miguel Assins Arbó. Montaje: Julio Peña y Antonio Ramírez. Decorados: Tadeo Villalba. Ayudante de dirección: Mateo Can. Jefe de producción: Fernando Navarro. Intérpretes: Mónica Pastrana, Rafael Romero Marchent, Rosario García Ortega, José María Lado, Rafael Arcos, Julio Riscal, José Ramón Giner, Marcelino Ornat, Rufino Inglés, Heiko Vassel, Mario Morales.

La espera se inicia en 1941. Tras despedirse de su novia —que promete esperarle hasta su regreso— y de sus padres, Juan parte con otros tres jóvenes de su pueblo para incorporarse a la División Azul. Pasado el tiempo, Miguel —el padre de Juan— comunica a su esposa la nueva de que su hijo ha desaparecido y ha sido dado por muerto. En un

camino del pueblo se levantará una cruz por suscripción popular con el nombre del desaparecido. Su madre envejece sufriendo por el hijo que marchó para no volver y María Teresa –su novia– aún confía en su regreso.

Transcurridos nueve años, un día en que la familia de Juan está reunida rezando el rosario llega un alemán que les trae noticias del desaparecido: Juan vive y está prisionero en un campo de concentración soviético. Por fin llega por radio la noticia de que un grupo de divisionarios llegará próximamente al puerto de Barcelona. Toda la familia, en compañía de María Teresa, marcha a la ciudad condal. El primero en abrazar a Juan es su hermano pequeño al que no reconoce en los primeros instantes. En el pueblo le hacen a Juan un apoteósico recibimiento pero Juan ha perdido su juventud en los campos de Rusia y se encuentra desplazado en aquel ambiente de júbilo. Al enterarse de la cruz que fue levantada en su memoria, sale de la casa para ir a dar gracias ante ella. Allí le sorprende María Teresa.

3. *YA SON HECHOS MUY LEJANOS
Y ES MUY DIFÍCIL RECORDARLOS*¹⁵:
LA CAZA (C. SAURA, 1965)
Y LA MEMORIA CINEMATOGRÁFICA
DE LA GUERRA CIVIL DURANTE
EL FRANQUISMO¹⁶

Valeria Camporesi

Universidad Autónoma de Madrid

El debate alrededor del tema de las relaciones cine e historia tiene ya un largo recorrido trazado e importantes resultados plenamente alcanzados, descriptivos y teóricos¹⁷. Especial atención se ha dedicado al análisis de dos grandes cuestiones, efectivamente muy espinosas, y que,

¹⁵ Dolores Ibarruri es la que pronuncia estas palabras en una de las entrevistas que Jaime Camino realizó para su película *La vieja memoria* (1976, min.17).

¹⁶ En la redacción final de este texto están reflejadas también mis reacciones al debate acerca de la película después de su proyección en el ámbito de las Jornadas sobre «La historia a través del cine» organizadas por Santiago de Pablo en la Facultad de Filología, Geografía e Historia de la UPV de Vitoria-Gasteiz. Aunque la responsabilidad final de los errores y omisiones que se puedan encontrar en las páginas que siguen sea sólo mía, quisiera por lo tanto agradecer sus comentarios a los alumnos que participaron en el debate y a Sergio Alegre, Santiago de Pablo, Kepa Sojo y Mikel Urquijo.

¹⁷ Lo recuerda oportunamente Santiago de Pablo en la «Presentación» a este volumen. Para una eficaz y reciente reconstrucción

gracias precisamente a la bien visible existencia del trabajo acumulado, podríamos resumir bajo los epígrafes «cine y sociedad» y «la historia y las películas históricas».

En ambos casos, el problema que se ha querido analizar gira alrededor de las complicadas relaciones imágenes-realidad: hasta qué punto, porqué y cómo no podemos hablar ya de las películas como reflejo de la sociedad; y qué líneas de contacto es posible detectar entre la representación cinematográfica de los acontecimientos del pasado y la historia como disciplina con un estatuto científico no menos riguroso por ser históricamente determinado.

Las preguntas que un análisis de *La caza* suscita son, al menos parcialmente, distintas. En sintonía con el cine que en la década de los sesenta se practicaba fuera de España, lo que se vive mientras se contempla la película de Saura es un viaje de exploración por los inquietantes caminos de la memoria¹⁸.

La hipótesis que se utilizará en el comentario que aquí se propone del tercer largometraje de Saura es que, en esa interpretación de la historia y/o del pasado como experiencia cotidiana del presente, los historiadores de la palabra escrita y de la ciencia histórica podrían encontrar sugerencias profundas acerca de las posibilidades de reconstrucción del pasado. Parece entonces que pueda valer la pena adentrarse a analizar de qué manera Saura elabora un documento estético-comunicativo sobre la memoria de la Guerra Civil en la España franquista de los años de la modernización.

del debate internacional, ver PIERRE SORLIN, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999.

¹⁸ Ver J. E. MONTERDE, E. RIAMBAU, C. TORREIRO, *Los «Nuevos Cines» europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1987, pp. 236-241.

Es de sobra conocida la anécdota que remonta la primera idea de lo que luego será *La caza* a un momento del rodaje del anterior largometraje de Saura, *Llanto por un bandido* (1965). Según cuenta Agustín Sánchez Vidal en su monografía del cineasta aragonés, fue filmando en los alrededores de Aranjuez cuando Saura vio «las huellas de la guerra civil, con los cráteres de los obuses confundándose con los accidentes del terreno y las madrigueras»¹⁹. En otras palabras, lo que le llamó la atención desde el primer momento fue la traza visible del pasado en el presente y su incompleta, incómoda metamorfosis en un objeto cuya significación está atada al presente.

El «espectáculo» de esos agujeros, heridas abiertas en el terreno y nunca cerradas, fija entonces, desde el primer momento, la mirada y la atención de Saura en la expresividad del paisaje. La obsesiva y enfática presencia del lugar donde se desarrolla la acción central es una de las características estéticas más llamativas de *La caza*. La dirección de fotografía de Luis Cuadrado consigue añadir a la agobiante representación del espacio físico, el espesor dramático de la luz del sol²⁰. La conversión, gracias a la utilización expresiva de la puesta en escena, de espacios enormemente abiertos en lugares asfixiantes y cerrados es un rasgo estilístico del cine de Saura en general y no es exclusiva de *La caza*. Sin embargo, su utilización en la película de la que se está tratando resulta especialmen-

¹⁹ A. SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 41.

²⁰ De la que se habla en todos los comentarios a *La caza*. Como ejemplos, ver A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. y P. PÉREZ RUBIO, «*La caza* 1965 (1966)», en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, editada por J. PÉREZ PERUCHA, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 609.

te coherente con el discurso específico de esta producción: el universo en el que se mueven los personajes, aparentemente abierto, es en realidad un mundo limitado y limitativo. «Estamos aquí encerrados», dice José/Ismael Merlo, el dueño de la finca, en un momento de la cacería, y efectivamente la luz excesiva que los rodea hace tiempo que ha convertido el espacio natural en jaula.

Y entalladas en las rejías están las imágenes del pasado, producidas en un momento dramático de la historia y nunca asimiladas. La misma tensión irresoluble se reproduce en la caracterización de los personajes y de las relaciones que establecen entre sí. Desde la primera secuencia, cuando se presenta la jornada que se va a contar como un reencuentro entre antiguos amigos, está claro que el tema central de la película va a ser la «interacción de presente y pasado»²¹, y la presencia del intruso, Enrique/Emilio Gutiérrez Caba, el joven cuñado de uno de ellos, no sólo no desmiente esta intención sino que la refuerza. A partir de ese momento, el desasosiego nacido de esa tensión no resuelta crece por momentos. La supuesta amistad que unía a los protagonistas, y que se va revelando como una red de intereses más o menos sórdidos²², se proyecta desde el pasado para una posible utilización en el presente²³. Es otra herida abierta e infectada, que impide a los protagonistas disfrutar del consuelo de la experiencia y de la familiaridad. El tono reconfortante con que el joven piensa en voz

²¹ Estas palabras de Saura aluden en realidad a preocupaciones que según el director motivarían sus películas posteriores (cit. en A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 49).

²² A la que alude P. PÉREZ RUBIO, cit., pp. 607-609.

²³ También la decisión de utilizar actores «con pasado visible» (desde el punto de vista cinematográfico y social) como Alfredo Mayo es coherente con esa intencionalidad.

alta que le parece reconocer el paisaje («Tengo la impresión de haber estado aquí otras veces... El calor, el olor del tomillo... ¡Qué sensación más extraña! ¿Cuándo he estado yo en un sitio como este?» – 30'), como si pudiera conocer existencialmente lo de que no tuvo experiencia directa, nace de una paradoja. Los que habían estado no saben cómo relacionarse con sus propias vivencias de forma constructiva; y los que no pueden guardar en la memoria imágenes de lo que nunca han visto, quisieran compartir esos recuerdos ajenos, y vivirlos emotivamente, como si el hecho de asimilarlos y darles salida, fuera imprescindible para su propia supervivencia.

«*La caza* –afirma Saura– surge como una necesidad vital de hacer una película con personajes más conocidos por mí, que no tenga yo que inventármelos. Que pueda encontrar cerca de mí señores reales que me sirvan de referencia a la hora de plantearme el comportamiento de mis personajes. Hasta entonces no había hecho eso nunca. (...) Aquí me encontraba con unos personajes de carne y hueso que yo conocía, que eran mis tíos o los padres de mis amigos y fue un descanso»²⁴. Sin entrar aquí en el debate acerca del realismo de *La caza*²⁵, o el narcisismo de los autores cinematográficos de los «nuevos cines»²⁶ lo que parece interesante de esta afirmación de Saura es la manera en la que esta intención se plasma en la película. Describir cinematográficamente a la generación anterior («los tíos o los padres de los amigos») en el presente es una manera muy directa de representar el pasado en

²⁴ Cit. en A. CASTRO, *El cine español en el banquillo*, Valencia, F. Torres, 1974, p. 391.

²⁵ Ver A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., pp. 46-49.

²⁶ Ver J.E. MONTERDE, E. RIAMBAU, C. TORREIRO, cit., pp. 225-262.

acción. Pero Saura da un paso más, hacia la exploración radical (¿o narcisista?) de este problema, al situar su relato en un ambiente social cercano al suyo propio. Como él mismo sugiere, la motivación fundamental fue el acercamiento a algo conocido: el objetivo parece ser que el viaje de exploración audiovisual de ese mundo, y su representación, encontrara expresión auténtica.



Muy significativa es en este sentido la manera en la que se describe y se inserta en el relato a la familia del guarda de la finca. La crudeza con la que se retratan sus miserables condiciones de vida y exclusión del poder emana una poderosa tristeza, que culmina con la muerte del hurón. Sin embargo, Saura no se dedica aquí, como había hecho en *Los golfos*, a explorar el mundo de los marginados. Se limita a evocar el silencioso proceso de distanciamiento que, se intuye, minará las bases del paternalismo de las relaciones entre el trabajador y el dueño de la finca. En la comparación entre la reservada humanidad del guarda y el desequilibrio del que detiene el poder, Saura no aleja nunca realmente la mirada del mundo cerrado y autodestructivo que, como dije, siempre había tenido más cercano, y que había podido estudiar en extensión y profundidad.

La repetida utilización del tema de la fotografía en varios momentos de la acción insiste metafóricamente sobre la misma idea: capturar en imágenes la realidad, insistir en esa tensión entre presente y pasado que forma parte de la naturaleza misma de la fotografía. Esa alusión insistente y explícita a los mecanismos de reproducción analógica que se repite a lo largo de la película puede ser criticada por excesiva y redundante en la economía del relato que se cuenta²⁷. Es posible que fuera pensando, al menos en parte, en eso, que Saura mismo llegara a criticar el realismo de *La caza*. «Muchos piensan que *La caza* es mi mejor película –escribió– y yo estoy seguro de que no lo es. Lo que pasa es que es la más evidente, en la que todo está explicado, machacado...»²⁸.

Quizás fuera así a finales de 1966, cuando *La caza* se estrenó, sin mucho éxito, en Madrid, y se leyó como una crítica dura al franquismo y a su violencia y brutalidad²⁹. A finales de los años noventa, sin embargo, la película produce nuevas lecturas, múltiples, probablemente, más universales, menos estrictamente atadas a las circunstancias singulares de la sociedad española de los años sesenta.

Por lo que se refiere al tema que aquí se ha escogido como eje interpretativo, la memoria de la Guerra Civil, podría resultar útil releer los dos fragmentos en los que se habla, más o menos explícitamente, del conflicto e intentar dibujar, sobre ellos, la interpretación de ayer y la de hoy.

La primera alusión se hace en la parte inicial (21'). Una música de tambor acompaña la aparición en pantalla de

²⁷ Especialmente literal en su representación como instrumento para la reificación del cuerpo femenino.

²⁸ Cit. en A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 46.

²⁹ Ver P. PÉREZ RUBIO, cit., p. 608.

unos grandes agujeros en el monte. La ambigüedad de la imagen, su difícil interpretación, motiva un corto diálogo entre los personajes. «¿Eso es de la guerra?» pregunta el joven. «Aquí murió mucha gente» contesta Luis/José María Prada, el más desesperado y sincero de los tres «amigos». «A montones murieron aquí, y ahora sólo quedan los agujeros. Buen lugar para matar». Sin embargo, apenas un minuto después, a la misma pregunta de Enrique, José niega cualquier relación entre los misteriosos hoyos y la guerra; su mirada no admite informaciones visuales que le saquen de las circunstancias puntuales del presente: se trata, según el, sencillamente, de madrigueras.

Si en 1966 esta escena se podía leer como una representación casi literal de la hipocresía y la cerrazón de los vencedores de la Guerra Civil, hoy se presenta como una parábola sobre la complejidad de la realidad y la subjetividad de la percepción. En ningún momento, nada de lo que se dice o hace en la película implica una respuesta clara a la pregunta de Enrique. El hecho que el miedo a la censura sugiriera el mantenimiento de la ambigüedad, no cambia de forma sustancial esta sugerencia de lectura, más allá de las intenciones, o los objetivos, de Saura. A nadie interesa realmente descubrir si se trata de cráteres de obuses o de guaridas de animales. Lo importante es que su presencia, fotografiable, y su aspecto, ambiguo, inevitablemente provoca inquietud.

Esta insistencia en la indefinición que termina por funcionar como un mecanismo alusivo muy potente a nivel narrativo y estético, se repite justo antes de que la película entre en su parte final (60'). Paco/Alfredo Mayo cuenta que José le ha enseñado un cadáver que encontró en una especie de almacén cavado en el monte, «un muerto de la guerra», explica, «que este tiene escondido allí dentro». Aquí también es el joven el que intenta sacar de los «mayores», los que habían estado, una interpretación

definitiva de esta otra huella. «¿Cómo?,» pregunta, «¿De qué guerra?». Y la respuesta no podría ser más clara. «De cualquiera», le dice Luis, «¿Qué más te da?».

Según cuenta Sánchez Vidal, en este punto intervino la censura previa con una indicación clara: «el esqueleto que guarda José en la cueva no podía ser de un soldado y había de evitarse toda alusión a la guerra civil»³⁰. Sin embargo, en la sinopsis de la película que aparece en la *Antología crítica del cine español* se dice: «José (que enseña a su amigo una cueva con el esqueleto de un soldado de la Guerra Civil) pide a Paco ayuda...»³¹. Evidentemente, en la película no se dice que se trata de un muerto de la Guerra Civil: el resumen simplemente institucionaliza una interpretación particular del diálogo transcrito, y propone como objetiva e ahistórica una lectura derivada de un sistema de significados históricamente determinados, que el espectador y el crítico posiblemente adoptaron de forma mayoritaria en la España de 1966 y que se dirigía a descifrar el mensaje verdadero debajo, o por encima, de las imposiciones de la censura.

Pero, ese mismo diálogo, hoy, a más de veinte años desde el inicio de la transición, dirige la atención del espectador hacia otros elementos semánticos. Así, de repente, esa pequeña escena de *La caza* puede emocionar a personas que han vivido otros conflictos, o que sencillamente, reflexionan acerca de la muerte, de las personas y de las situaciones, y de cómo el presente se llena de los agujeros y los cadáveres que la historia acumula en el transcurso de la existencia de los individuos y las sociedades. Así, desde las circunstancias de este escrito y estas páginas, lo que parece más significativo de la escena cita-

³⁰ A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 43.

³¹ P. PÉREZ RUBIO, cit., p. 608.

da es la inquietud que crea el cadáver, su insistente presencia, más que su pertenencia a un hecho preciso, políticamente connotado e históricamente determinado. El esqueleto que José enseña a Paco es la materialización de los rincones de la memoria que se resisten a su reconstrucción consoladora y complaciente.

«La interpretación de una película no es un acto aislado, meramente estético. Es una práctica que transforma el mundo material para nuestro uso»³². Evidentemente, la interpretación que aquí se ha propuesto de *La caza* nace de un contexto que de varias maneras la determina, y tiene como objetivo la sugerencia de una utilización «didáctica» en sentido amplio, que relacione la película a la historia. Como escribe Sorlin, «el cine es una prodigiosa reserva de hipótesis»³³. Lo que se ha pretendido hacer en estas páginas ha sido ir a rescatar un documento que invitara a la reflexión acerca de la presencia del pasado en nuestras vidas: quizás eso tenga algo que enseñarnos hoy, más allá de una concepción de la historia como acumulación de conocimientos sobre personas y acontecimientos de épocas anteriores a la nuestra de las cuales no tenemos, ni podemos tener, experiencia.

Ficha técnico-artística

Título original: *La caza*. Producción: Elías Querejeta P.C. (España, 1965. Estreno en 1966). Jefe de Producción: Primitivo Alvaro. Director: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura y Angelino

³² J. STEIGER, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992, p. 97.

³³ P. SORLIN, cit., p. 144.

Fons. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Operador: Teo Escamilla. Decorador: Carlos Ochoa. Montaje: Pablo G. del Amo. Intérpretes: Ismael Merlo (José), Alfredo Mayo (Paco), José María Prada (Luis), Emilio Gutiérrez Caba (Enrique), Fernando Sánchez Pollack (Juan), Violeta García (Carmen). Blanco y negro. 93 minutos. Premios: Oso de Plata en el Festival de Berlín 1966; Cabeza de Palenque en el Festival de Acapulco 1966; Golden Gate en el Festival de San Francisco 1966.

4. LOS ORÍGENES DOCUMENTALES DE IMANOL URIBE: *EL PROCESO DE BURGOS*

Javier Ugarte

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Si la historia no queda como tal sino en el rastro que deja en los documentos y testimonios de época, está claro que la historia del siglo XX que acaba deberá hacerse –ya se está haciendo– a partir también del material audiovisual que ha ido generando. El cine, que es arte y entretenimiento, es también documento de una época. Muy especialmente en los casos en que existe esa voluntad expresa en el realizador (cine realista o documental). Todo muy evidente. Pero viene a cuento pues ése va a ser precisamente el caso que nos va a ocupar aquí. Y, también, porque de la apelación acrítica a un documento cinematográfico (a cualquier documento, pero especialmente el cinematográfico, dada su influencia entre amplias capas de población), como en ocasiones se ha hecho, puede derivarse la difusión de tópicos arraigados, de engaños sutiles o groseros, que no producen, en definitiva, sino desinformación sobre ciertos fenómenos o periodos históricos. Falsificación de la historia, al fin y al cabo, tal como con fina ironía y con sabiduría señalara en su día Julio Caro Baroja. Quede pues establecido desde ahora, que la película aquí comentada relata hechos ocurridos en 1970 y antes, en los sesenta, en el País Vasco, no

después, como insinúan sus últimos minutos; que está realizada al final de los setenta (de lo que se derivan algunos problemas y anacronismos que luego comentaré), y que tiene el sello inconfundible del autor y su, por entonces, vocación notarial. Tiempo de referencia, tiempo de realización y tiempo de visionado, que habrá que considerar a la hora de apreciar la información que ofrece.

El argumento de ETA ha sido llevado al cine con peor o mejor suerte –más bien con peor– desde que José Luis Madrid y Gillo Pontecorvo (conocido por su celebrada *Batalla de Argel*, 1966), realizaran respectivamente *Comado Txikia* (1977) y *Operación Ogro* (1979), filmes de dramatización documental, no muy atinados, basados en la operación de la organización terrorista en la que resultó muerto el almirante Carrero Blanco. Si las posibilidades de la imagen han sido desaprovechadas para reflejar el entorno en el que se produce y actúa ETA desde los años sesenta, no ha tenido mejor suerte el cine, con las posibilidades más sutiles y amplias que dan la imagen, la ficción y la recreación de climas, para penetrar en la compleja red de relaciones de la sociedad vasca que, siendo similar a otras, tiene esa peculiaridad que nos permite aún hoy hablar de la *cuestión vasca* como algo diferencial de ese territorio. No ha tenido, en este sentido, la fortuna cinematográfica de otros áreas, también complejas y conflictivas, a la hora de reproducir el ambiente social de la tierra (caso de Irlanda, y, en un orden más dramático, de los Balcanes o incluso la extinta Unión Soviética: piénsese en la reciente obra de Sergei Bodrov sobre Chechenia).

4.1. El ciclo vasco de Imanol Uribe

Tal vez quien mejor y más honestamente ha reflejado ese mundo haya sido el realizador Imanol Uribe. Es,

quizá por ello, una excepción de calidad en un panorama general de medianías. El mismo año en que se estrenaba la película de Pontecorvo, se realizó la película *El proceso de Burgos (EPB)*, del propio Uribe, esta vez como un documental puro, sin recurso a la dramatización o a la ficción. Aparte de otros méritos que yo creo que tiene la cinta (sin entrar ahora en sus tan aireadas irregularidades), *EPB* tiene el mérito de haber estado (junto con *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel* del propio Uribe, llamados por algunos «trilogía vasca del cine español», y en los que el autor pasa del documentalismo a la ficción, del cine notarial a la reflexión personal crítica) en el origen de la moderna cinematografía producida en Euskadi; de haber sido, por su rentabilidad en taquilla y por el equipo de realización que se formó en torno a él, el revulsivo que el cine de producción vasca necesitaba para lanzarse a la realización de largometrajes.

Tras algunos intentos fallidos (condicionante empresarial que siempre perseguirá a un director con clara vocación de autor), *EPB* fue producida en colaboración por dos pequeñas productoras, Cobra Films e Irrintzi de Íñigo Silva, con la clara intención de hacer, según el clima cinematográfico del momento, un cine decididamente vasco (aunque alejado de todo partidismo). Un cine vasco, según lo proclamaba una parte importante de autores del momento, que no tendría otra connotación que la de estar producido en ese territorio y fuera expresión de la tensa situación por la que aún atravesaba el país (téngase en cuenta que sólo en octubre de ese año se aprobaba el Estatuto de Gernika). Era una de las opciones del momento. La otra era la de hacer un *cine étnico*, corriente encabezada entonces por Antton Eceiza (coordinador de la serie *Ikuska*, 1978-1984, promovida por Caja Laboral Popular), un cine necesariamente rodado en euskera y comprometido con la «construcción de un cine nacional-popular vasco». Este

debate, que para el mundo cinematográfico en general puede parecer inaudito, dividía en el momento a los cineastas vascos, y produjo diversas escisiones y tensas polémicas en la Asociación de Cineastas Vascos (hasta su disolución) y en varios festivales.

A pesar de ello, lo que realmente marca el estilo de *EPB* (y está en el origen de alguna de sus carencias) no es cierta estética local, etc., sino la búsqueda de credibilidad en el discurso y la fidelidad a lo ocurrido en la época. Ello lo aleja definitivamente de un mundo estético asociado a un cierto romanticismo vasquista e idealización en las imágenes (que él mismo empleara en el corto *Ez*), del cine de tesis (salvo la secuencia introductoria y las fotos fijas del final, que desentonan con el resto del film), o de rasgos de peculiaridad local como el empleo de la estética bucólica de *Ama Lur* o, luego, la oteiziana, que se venían practicando por esas fechas en el País Vasco. Su estilo estuvo más en la línea de los documentales de la época con vocación de hacer un cine testimonial y no un cine militante.

La película nace en el momento en que se entrecruzaban en el país la natural euforia cinematográfica que se producía tras la caída de la dictadura y de la censura –con aparición de numerosas películas de claro corte político y la eclosión del cine erótico–, y la aún difícil situación política por la que atravesaba el País Vasco, en donde, al rebrote del terrorismo de ETA, habría de unirse, como he dicho ya, la inestabilidad institucional en la que se vivía: una Constitución insuficientemente refrendada (el PNV se había abstenido, y EE y HB habían votado en contra), con un gobierno preautonómico en precario, y un Estatuto (el propuesto en Gernika el año anterior) aún sin refrendar.

Su director y guionista, Imanol Uribe (*La fuga de Segovia*, 1981, *La muerte de Mikel*, 1983, *El rey pasmado*, 1991, *Días contados*, 1994, quizá su película más

redonda, y *Bwana*, 1996), estudió periodismo accidentalmente (nunca lo ejerció), licenciándose en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid en 1974. En ella realizó tres cortos en los que, según aprecia Miguel Marías, vacilaba entre la influencia formativa del cine clásico americano y el moderno cine europeo, aparentemente más asequible para el cine que se proponía hacer la generación de Uribe. Tras salir de la Escuela realizó dos cortos más: uno en 1976 (*Off: cuestión de tiempo*, en la que aparecen *in nuce* las propuestas posteriores de *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*) y otro en 1977 (*Ez: Centrales nucleares*). De modo que *EPB* era su primer largometraje.

Aunque nacido en El Salvador, dado su origen vasco (debía resolver un «problema de desarraigo», decía el propio Uribe el año del estreno de *EPB*) y sus conexiones en el país (fue profesor por un año en la Universidad vasca), Imanol Uribe se interesó por la situación de ese territorio, interés del que surgió la «trilogía». Con ella pasaría del idilio vasquista inicial al desencanto crítico de *La muerte de Mikel*.

Después de participar en diversos trabajos de montaje y realización, y ver frustrada por problemas de presupuesto su inicial intención de realizar una película de ficción documental sobre Casas Viejas, Uribe optó por dirigir un documental puro, que a él le parecía más sencillo y asequible, con bajo presupuesto (contó con tres millones de pesetas), y que girara en torno a la cuestión vasca. De ahí surgió el proyecto de hacer un largo documental sobre el consejo de guerra de Burgos, acontecimiento político del año 1970, nuclear para entender la deriva vasca posterior.

Comenzó por rodar unas 16 horas de entrevistas, para finalmente dejarlas reducidas a los 134 minutos que hoy tiene su montaje. Dada la efervescencia política en que vivía el país y la presencia de los encausados (que con el juicio alcanzaron un aura mítica y gran popularidad), el

film generó una gran expectativa entre el público, tanto en el País Vasco como en el conjunto de España.

A pesar de ser desde luego objetable técnicamente (especialmente al tener que recurrir, dada la premura con la que se hizo y su escaso presupuesto, casi exclusivamente a entrevistas con los encausados y sus abogados), la película tiene un ritmo aceptable, está hecha con la sobriedad de un buen documental, y contiene en ella la emotividad y el dramatismo inherente a los hechos relatados. Cuenta además con el mérito de la honestidad con que el cineasta los expone. Por lo demás las circunstancias políticas en las que se rodó (ruptura entre los protagonistas, entonces en las filas de EMK, HB, LKI y EE), perjudicaron claramente su estructura narrativa con una tediosa introducción y un epílogo en el que se rompe con la voluntad documental que preside el resto de la cinta.



En él, como he dicho, se relata la especial coyuntura por la que el País Vasco y España pasó en 1970 en relación con el Consejo de Guerra que se celebró contra dieciséis miembros de ETA en el Gobierno Militar de Burgos, lo que provocó una oleada de repulsa contra el Régimen tanto en el interior como en distintos países europeos. El juicio sumarísimo se organizó como un acto ejemplar contra la oposición y la contestación social que se había producido en los sesenta. El resultado fue justamente el contrario: el franquismo quedó más aislado aún si cabe en el exterior y la oposición interior se fortaleció justamente por la contestación que se produjo ante el proceso.

En el documental se relata todo ello con una exactitud casi cronológica, de modo un tanto lineal y rudimentario, buscando especialmente la sobriedad y la plasmación de los hechos.

4.2. La especial coyuntura de 1970

Los sesenta fueron años de cambio y conflictividad social. Y, también, de cierta apertura por parte del Régimen. Fueron, asimismo, años de fuertes peleas entre las distintas familias del franquismo, origen del llamado «caso Matesa» (escándalo industrial utilizado por el sector falangista del gobierno con el ánimo de desplazar a los tecnócratas). La pugna se saldó con la crisis de 1969 y la formación de un nuevo gobierno (29 de octubre), en el que el almirante Carrero Blanco tenía un mayor protagonismo aún que el que había tenido en la fase anterior. Se reforzó, contra pronóstico y por voluntad de este último, el grupo de los tecnócratas dirigidos por López Rodó (y aparentemente desacreditados por el «caso Matesa»), grupo impulsor del desarrollismo de los años sesenta. Pero si con el nuevo gobierno se ratificaba la línea del

cambio económico que integraba a España en el mundo occidental, se rectificaba, sin embargo, la línea política de apertura. La nueva política interior quería «restablecer el orden y la autoridad» de las instituciones y hacerlo «sin complejos», se decía, sin reparar en los costes de una política de autoridad y represiva (algo similar a lo ensayado, en otro orden, por la China de Deng Xiaping en los noventa). Eso suponía abandonar las veleidades aperturistas y acentuar la represión frente a una creciente y variada contestación social.

ETA, a la que pertenecían todos los encausados en el consejo de guerra de Burgos, se hallaba inmersa en una de sus mayores crisis organizativas e ideológicas antes de la muerte de Franco. Cuando en la V Asamblea la organización parecía haber hallado un equilibrio entre las corrientes socialistas (que habían provocado la escisión de ETA-berri) y nacionalistas (entre los que se contaba el grupo Branka de Txillardegui, ahora marginado), de nuevo parecía debatirse en aquella dualidad de un modo aún más dramático que en 1967. A ello había contribuido el desarrollo de la organización como consecuencia de las caídas en cadena de la primavera de 1969 (que afectó a algunos de los ahora juzgados); caídas que dejaron sin dirección ni cuadros a la organización. Sólo el principal dirigente, José María Escubi, logró escapar al exterior, mientras toda la dirección efectiva del interior era detenida.

A partir de ese momento, mientras el grueso de ETA, muy vinculada al nuevo Frente Obrero y a la dirección reconstruida del interior, avanzaba hacia su progresiva implicación en la actividad política y el desarrollo de posiciones obreristas que conducían a la subordinación de la actividad armada con respecto a la «acción de las masas» (proceso que culminarían en la conflictiva VI Asamblea de ETA), grupos minoritarios del exterior se organizaban como Células Rojas para el debate teórico o

apuntaban hacia un activismo de inspiración *jagi-jagista* (Juan José Echave). Mientras, el grupo Branka impulsaba un Frente Nacionalista Vasco del que se excluyera a toda la oposición españolista (que tendría vida efímera en 1971 y que abarcaría desde el PNV a la llamada ya ETA-V, mientras se ponían objeciones a la ETA surgida de la VI Asamblea).

En ese contexto de rearme autoritario del Régimen y polémica ideológica en el seno de ETA, se iniciaba el consejo de guerra de Burgos, provocando la mayor movilización habida hasta la fecha en el País Vasco. Ya en noviembre los obispos de San Sebastián y Bilbao habían solicitado la tramitación del juicio por vía ordinaria (evitando las cláusulas restrictivas del Concordato, de aplicación en el caso por encontrarse dos sacerdotes entre los encausados). El día 3 de diciembre comenzaba el consejo, siendo abogados defensores destacados miembros de toda la oposición democrática. En Monserrat se encerraba un destacado grupo de artistas e intelectuales y en Madrid fueron detenidos en una reunión similar Juan Antonio Bardem, Jaime Sartorius, etc. El 4 de diciembre se declaró el estado de excepción en Guipúzcoa, donde se estaban produciendo tensas manifestaciones callejeras, y el 14 en todo el territorio español. El 28 se dictó sentencia: nueve condenas a muerte. Las solicitudes de clemencia partieron desde Pablo VI a Olof Palme. Finalmente, el 30 de diciembre, el Caudillo conmutaba las penas de muerte.

Hay un episodio de opereta que apenas si tuvo trascendencia en el momento (de ahí que ninguno de los procesados haga referencia a él en el documental), pero que acabó teniendo profundas consecuencias cara al futuro. Me refiero al secuestro de Eugen Beihl, cónsul de Alemania en Bilbao, por parte de un comando incontrolado dirigido por Juan José Echave. El secuestro no pasó de

producir algún incidente diplomático. El 26 de diciembre el comando liberaba al cónsul como «gesto de buena voluntad» sin haber obtenido apenas repercusión pública, y el 28 se les comunicaba a los abogados de los encausados las sentencias de muerte, mientras que el 30 se les conmutaban estas penas. Sin embargo, aquel hecho hizo que una parte de la población (con la valiosa ayuda de Anai-Artea y Telesforo Monzón) identificara a ETA con aquel comando, que luego, junto a sectores escindidos y ex-militantes de la organización armada, como *Beltza*, se refundaría como ETA-V.

4.3. Un documental sobre el Proceso de Burgos

Todo esta compleja situación es la que intenta narrar el documental. Contra lo que creía Uribe, la misma complejidad de los hechos y del contexto, entrañaban en sí mismos una dificultad añadida a la hora de incorporarlos al guión. Captar el momento desde el documental implica en ocasiones superar mayores dificultades de realización y guión que una obra de ficción. De ahí que el contexto quedara en buena medida fuera de la película.

Esta partía de aquellas 16 horas de bruto grabado con entrevistas sobre las que se reelaboró el guión con vocación de linealidad cronológica y evitando conscientemente un determinado punto de vista, que el director tampoco tenía. Con ello, Uribe renunció explícitamente como guionista a posibles dramatizaciones y a la adopción de una línea argumental. De esta elección proviene alguna de las debilidades del film pero también las virtudes de sencillez y emotividad que atraviesan la película.

Entre las primeras cabe mencionar cierta ingenuidad argumentativa. Esa ingenuidad es la que hace que queden fuera de la cinta buena parte de los elementos de contex-

to: ignora a la mayoría de los abogados del equipo defensor, que incluía a todo el espectro de la oposición española de la época, no da cuenta de la inflexión que se había producido en el Régimen ni de las movilizaciones que se produjeron en el interior de España, no contempla los debates en el seno de ETA en los que tomaron parte los propios procesados con la carta dirigida al Biltzar Ttipia, etc. Apenas si hay tomas de contextualización (salvo alguna mínima de Artecalle, Bilbao, Eibar o el Gobierno Militar de Burgos). Por lo demás, al depender del dinamismo de los entrevistados (filmados en largas tomas con una sola cámara, incluso en plano único) o al tener que rellenar vacíos cronológicos con simple voz en *off* y música de Urko, el ritmo se resiente y la cinta queda descompensada. Por último, la secuencia final con las fotos fijas da un subrayado al documental que el realizador había pretendido evitar y que retarda innecesariamente el remate de la cinta (ya larga de por sí).

El film no carece, en todo caso, de estructura narrativa. Esta consta de tres bloques (si exceptuamos el plano del arranque y las fotos fijas del final). En el primero se narran las motivaciones que llevaron a los protagonistas a militar en la ETA de los sesenta. En un segundo bloque se detallan algunas de las actividades de éstos como miembros de la organización armada en aquellos años hasta las sucesivas detenciones que se produjeron a finales de los sesenta. Y, finalmente, en un tercer bloque se relata el desarrollo del juicio, su impacto en la calle y en diversas capitales europeas, y el fuerte sentido político que adquirió (donde cobran algún protagonismo dos de los abogados, especialmente Miguel Castells). Termina emotivamente con la voz en *off* de Mario Onaindia, tomada directamente en el propio juicio, con la que los encausados rompían éste ante la alarma y la algarabía del tribunal y los policías que los custodiaban. A éste, que

hubiera sido un excelente final, cerrando el documental en su momento más álgido y emotivo, se le añadió un extenso e innecesario bloque de fotos fijas a que antes hacía referencia.

En cuanto a la secuencia inicial, una plática tediosa rodada en un único plano de nueve minutos y de la que reniega el propio realizador (de hecho, los créditos sólo aparecen una vez terminada ésta), tiene una historia desdichada. Tras exhibir el *copión* ante los partidos implicados (EMK, EE, LKI y HB) y recibir el visto bueno de éstos, es rechazado por Francisco Letamendía, *Ortzi*, diputado por la coalición de HB. Exigía para su difusión una explicación previa que justificara el nacimiento de ETA. Tras ser respaldado finalmente por los miembros de su coalición, y con amenaza por medio, Uribe se vio obligado a incluir aquel aserto para que ese grupo diera su beneplácito al montaje final.

Se le ha criticado mucho al autor la carencia de un punto de vista al rodar el documental, la ausencia de un discurso cinematográfico y el pretendido empirismo de su propuesta. Ciertamente, se nota la presencia de un director primerizo que, partiendo de unas condiciones extremadamente complejas (tema, discrepancias políticas de los protagonistas, ausencia de un planteamiento riguroso de partida y bajo presupuesto), rueda de forma elemental y hace un montaje un tanto rudimentario y desequilibrado. Sin embargo, probablemente haya que agradecerle precisamente ese «empirismo» (que tanto repugna a la mentalidad de formación francófila) y el afán notarial que tiene su obra. Por lo demás, no le faltan recursos a Uribe para hacer más ágil y atractiva la cinta: evita en lo posible los discursos con excesiva carga ideológica para atenerse a los hechos, intercala intervenciones más densas con otras de cierta comicidad o frescura narrativa (especialmente felices resultan las secuencias de Enrique

Gesalaga e Izko de la Iglesia), o distiende la tensión intercalando imágenes de ambiente entre las diferentes entrevistas. Una narrativa cinematográfica más madura hubiera hecho de él un documental brillante. Es, en todo caso, una cinta imprescindible para entender la transición vasca y española, y un inestimable testimonio de la época.

La película tuvo tras su montaje definitivo serios problemas de distribución. Propuesta para el Festival de San Sebastián, su director recibió presiones directas del gobierno de UCD para evitar su exhibición en ella (la propia peripecia de la proyección resultó rocambolesca). A pesar de ello, fue premiada con la Perla del Cantábrico. Pero al ser convocado al escenario, con tal de evitar un título incómodo que hacía referencia al Consejo de Burgos, se le citó como «el film de Imanol Uribe», como si se tratara de un autor sobradamente consagrado, cuando éste era su primer largo. Hasta 1980 no se exhibió en salas comerciales, donde alcanzó un gran éxito. Con la llegada al gobierno de los socialistas, siendo directora general del cine Pilar Miró, recibió una subvención del ministerio que intentaba compensar la retirada del 15% de taquilla que había impuesto el gobierno de UCD al no considerarla película de creación.

Cabe concluir que *EPB* es un documental en el que, a pesar de cierta incorrección técnica, puede observarse una frescura y una honestidad de realización y planteamientos que lo convierten en un producto extremadamente interesante tanto como testimonio de época (siempre que se eviten anacronismos tópicos) como cinematográficamente.

Ficha técnico-artística

Título original: *El proceso de Burgos*. Producción: Cobra Films/Irrintzi Zinema (España, 1979). Director: Imanol Uribe.

Productor ejecutivo: Javier Vizcaíno. Director de producción: Mischa Müller. Ayudante de dirección: José Ángel Rebolledo. Guión: Imanol Uribe. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Música: Ibai Rekondo. Montaje: Julio Peña. Color. 134 minutos. Premios: Perla del Cantábrico a la Mejor Película de Habla Hispana en el Festival de Cine de San Sebastián 1979; Placa de Oro en la Semana Internacional de Cine de Benalmádena 1979; Premio del Público en el Festival de Cine de Córdoba 1979.

5. OTRAS PELÍCULAS SOBRE EL FRANQUISMO*

Beltenebros. España-Holanda, 1991. Directora: Pilar Miró. Intérpretes: Terence Stamp, Patsy Kensit, Geraldine James. 114 minutos, color. Un agente comunista es enviado a la España franquista para acabar con un traidor, en una película en que la ambientación de la época supera los resultados del conjunto.

Calle Mayor. España-Francia, 1956. Director: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña. 92 minutos, blanco y negro. Basada en una obra teatral de Carlos Arniches, se trata de un impresionante retrato de la sociedad de una ciudad de provincias española en la década de los cincuenta.

Canciones para después de una guerra. España, 1971. Director: Basilio Martín Patino. 115 minutos, blanco y negro/color mediante filtros. Documental de montaje sobre la España de la posguerra, terminado en 1971, pero que no pudo ser exhibido públicamente hasta 1976.

* Las películas que se refieren a aspectos diversos de la dictadura franquista son, lógicamente, multitud. Aquí señalamos algunas entre las más significativas, sin incluir las referentes a la Guerra Civil.

Comando Txikia. España, 1977. Director: José Luis Madrid. Intérpretes: Juan Luis Galiardo, Tony Isbert, Paul Naschy. 103 minutos, color. Obra de circunstancias sobre el asesinato de Carrero Blanco por ETA, aún peor que la versión de Gillo Pontecorvo.

El año de las luces. España, 1986. Director: Fernando Trueba. Intérpretes: Jorge Sanz, Maribel Verdú, Manuel Alexandre, Rafaela Aparicio. 99 minutos, color. Comedia en torno a un joven que, tras el final de la Guerra Civil, ingresa en un pre-ventorio infantil para proseguir sus estudios.

El corazón del bosque. España, 1979. Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Intérpretes: Norman Briski, Ángela Molina, Luis Politti, Santiago Ramos. 108 minutos, color. Historia de maquis que luchan contra la dictadura en las montañas asturianas durante los años de la posguerra.

El curso en que amamos a Kim Novak. España, 1979. Director: Juan José Porto. Intérpretes: Miguel Ayones, Miguel Arribas, Kiti Manver. 85 minutos, color. Deficiente crónica de la sociedad de provincias de las últimas décadas del franquismo, centrada en la juventud universitaria de Salamanca.

El espíritu de la colmena. España, 1973. Director: Víctor Erice. Intérpretes: Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán-Gómez, Teresa Gimpera, Miguel Picazo. 103 minutos, color. Obra maestra de Víctor Erice en la que, a través del mito de Frankenstein en el cine, realiza una velada crítica al franquismo.

El verdugo. España-Italia, 1963. Director: Luis G. Berlanga. Intérpretes: José Isbert, José Luis López Vázquez, Nino Manfredi, Emma Penella. 87 minutos, blanco y negro. Un empleado de una funeraria se casa con la hija de un verdugo, heredando el oficio de su suegro. Espléndida película del mejor Berlanga.

Espérame en el cielo. España, 1987. Director: Antonio Mercero. Intérpretes: Pepe Soriano, José Sazatornil, Chus Lampreave. 110 minutos, color. Comedia en torno a un supuesto doble de Francisco Franco.

Franco, ese hombre. España, 1964. Director: José Luis Sáenz de Heredia. 103 minutos, color/blanco y negro. Documental hagiográfico sobre la figura de Francisco Franco, realizado por el cineasta «oficial» del Régimen con motivo de los «XXV años de paz».

Franco, un proceso histórico. España, 1980. Director: Eduardo Manzanos. Intérpretes: Miguel Ayones, Antonio Mayans, Violeta Cela. 131 minutos, color. Una especie de «dramatización documental» que intenta pasar revista a la biografía de Franco. Apenas fue vista por 12.000 espectadores.

La colmena. España, 1982. Director: Mario Camus. Intérpretes: Charo López, Francisco Algora, José Luis López Vázquez. 108 minutos, color. Adaptación de la famosa novela homónima de Camilo José Cela, reflejando el sórdido mundo de la posguerra española.

La escopeta nacional. España, 1978. Director: Luis G. Berlanga. Intérpretes: Rafael Alonso, Luis Ciges, Luis Escobar, Antonio Ferrandis. 100 minutos, color. Fábula no excesivamente lograda en torno a una cacería a la que acuden supuestos arquetipos del Régimen franquista.

La mitad del cielo. España, 1986. Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Intérpretes: Ángela Molina, Margarita Lozano, Fernando Fernán-Gómez. 121 minutos, color. El enigmático ascenso social de una mujer inmigrante en Madrid a lo largo del franquismo.

La noche más larga. España, 1991. Director: José Luis García Sánchez. Intérpretes: Juan Echánove y Carmen Conesa. 90 minutos, color. Plana evocación de las últimas ejecuciones de la dictadura, en septiembre de 1975.

La venganza. España-Italia, 1957. Director: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Carmen Sevilla, Raf Vallone, Jorge Mistral, Fernando Rey. 122 minutos, color. Nominada al Oscar de Hollywood 1958 como mejor película de habla no inglesa, se centra en una venganza personal sobre el fondo de los problemas sociales del campo castellano.

Las ratas. España, 1997. Director: Antonio Giménez-Rico. Intérpretes: Álvaro Monje, José Caride. Nueva adaptación de una novela de Miguel Delibes. La vida de la Castilla interior a través de las cuatro estaciones del año y de un cazador de ratas de agua y de su hijo.

Los años bárbaros. Director: Fernando Colomo. España, 1998. 117 minutos, color. Intérpretes: Jordi Mollá, Ernesto Alterio, Juan Echánove. Comedia sobre un hecho real: la represión a dos estudiantes demócratas por realizar una pintada en la ciudad universitaria de Madrid en 1947.

Los años oscuros/Urte Ilunak. España, 1993. Directora: Arantxa Lazkano. Intérpretes: Eider Amilibia, Garazi Elorza, Klara Badiola. 92 minutos, color. Historia fría pero documentada de la posguerra en el País Vasco a través de una niña, entre la represión oficial y el ambiente familiar nacionalista.

Los días del pasado. España, 1977. Director: Mario Camus. Intérpretes: Marisol, Antonio Gades, Antonio Iranzo. 109 minutos, color. Otra historia antifranquista centrada en la lucha de los maquis en el norte de España, incluyendo una historia de amor entre los dos protagonistas.

Los santos inocentes. España, 1984. Director: Mario Camus. Intérpretes: Alfredo Landa, Francisco Rabal, Terele Pávez, Belén Ballesteros. 105 minutos, color. Basada en la novela del mismo título de Miguel Delibes, recrea magistralmente las lacras de la sociedad rural extremeña de la época.

Madregilda. España, 1993. Director: Francisco Regueiro. Intérpretes: Juan Echánove, José Sacristán. 102 minutos, color.

Esperpento poco conseguido sobre la figura de Franco, a través de unas peculiares partidas de mus que reúnen al propio Franco con otros personajes.

Muerte de un ciclista. España-Italia, 1955. Director: Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Lucía Bosé, Alberto Closas, Carlos Casaravila, Alicia Romay. 81 minutos, blanco y negro. Magistral película que (a pesar de la censura) contiene una inteligente crítica socio-política a la dictadura franquista y a la hipocresía social de una época.

Operación Ogro. Italia-España-Francia, 1979. Director: Gillo Pontecorvo. Intérpretes: Gian Maria Volonté, José Sacristán, Ángela Molina. 105 minutos, color. Decepcionante visión cuasi-documental del asesinato de Carrero Blanco por ETA en 1973, por el realizador de la excelente *La batalla de Argel*.

Plácido. España, 1961. Director: Luis G. Berlanga. Intérpretes: Cassen, José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre. 94 minutos, blanco y negro. Magnífico cuadro cómico y crítico de la España de su época, a través de una navideña campaña caritativa.

Raza, el espíritu de Franco. España, 1977. Director: Gonzalo Herralde. 82 minutos, color/blanco y negro. Análisis de la película *Raza* (1941), con argumento del propio Franco, como un reflejo psicológico de la vida y las ideas del dictador.

Secretos del corazón. Director: Montxo Armendáriz. España, 1997. Intérpretes: Andoni Erburu, Carmelo Gómez, Silvia Munt. 109 minutos, color. Entre otras muchas lecturas, esta magnífica película es también una visión de la sociedad navarra y española de los años sesenta.

Surcos. España, 1951. Director: José Antonio Nieves Conde. Intérpretes: María Asquerino, Luis Peña, Francisco Arenzana, Félix Dafauce. 99 minutos, blanco y negro. Excelente muestra de neorrealismo español, aborda con valentía para la época diversos problemas sociales de la posguerra, y en especial el éxodo rural, la vivienda y el desarraigo de los inmigrantes en la gran ciudad.

LOS AUTORES

Sergio Alegre. Doctor en Historia. Ha sido profesor asociado de Historia Contemporánea y Cine en la Universidad de Barcelona. Es co-editor de la revista Film-Historia. Entre sus obras destaca el libro *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul* (1994).

Víctor Manuel Amado Castro. Licenciado en Historia, analista internacional e investigador del Departamento de Hª Contemporánea de la UPV. Colabora habitualmente en prensa y en revistas científicas. Ha impartido cursos de especialización sobre relaciones internacionales y la Unión Europea.

Valeria Camporesi. Profesora de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha desarrollado además su labor de investigación en Gran Bretaña e Italia. Es autora entre otras obras del libro *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990* (1993).

José María Caparrós Lera. Profesor titular de Historia Contemporánea y Cine de la Universidad de Barcelona. Historiador y crítico cinematográfico, es autor de una veintena de libros especializados. En la actualidad preside el Centro de Investigaciones Film-Historia.

Ángel Luis Hueso. Catedrático de Historia del Cine en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha escrito diversos

libros especializados, entre los que cabe destacar *Historia de los géneros cinematográficos* (1983) y *El cine y el siglo XX* (1998).

José María Ortiz de Orruño. Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Ha escrito y coordinado diversos libros, como *Alemania, 1806-1989: del sacro imperio a la caída del muro* (1994) e *Historia y sistema educativo* (1998).

Santiago de Pablo. Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Es autor de diversos libros sobre historia contemporánea del País Vasco e historia del cine, entre los que cabe destacar *Cien años de cine en el País Vasco* (1996).

Kepa Sojo. Licenciado en Historia del Arte por la UPV y especialista en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid, está preparando su tesis doctoral sobre Berlanga. Ha dirigido el cortometraje *Cien maneras de hacer el pollo al txilindrón* (1997) y otros trabajos cinematográficos. En la actualidad es profesor del Departamento de Historia del Arte de la UPV.

Javier Ugarte. Profesor titular de Historia Contemporánea de la UPV. Especialista en la historia del País Vasco en el siglo XX, ha escrito *La nueva Covadonga insurgente: orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco* (1999).